

LUIS ANTONIO MUÑOZ

HISTORIA OCULTA DE LA MÚSICA

Magia, geometría sagrada, masonería y otros misterios

Mozart, Haydn, Carlos Gardel o Louis Armstrong eran masones. Satie compuso música en su juventud para la Orden Rosacruz. Leonardo da Vinci escribió un tratado sobre música que se encuentra perdido y diseñó extravagantes instrumentos musicales. Hitler concibió su plan de invadir Europa después de escuchar una ópera de Wagner. Schumann frecuentaba sesiones espiritistas al tiempo que Chopin tuvo visiones de espectros en su retiro de Valldemosa.

Estas y muchas otras curiosidades se reúnen en *Historia oculta de la música*, un libro divulgativo que analiza de forma amena la relación de la música y los músicos con fenómenos como el ocultismo, la magia o las sociedades secretas, entre otros.

Luis Antonio Muñoz Martínez

Historia oculta de la música

Magia, geometría sagrada, masonería y otros misterios

ePub r1.0
Titivillus 30.04.2023

Título original: *Historia oculta de la música*
Luis Antonio Muñoz Martínez, 2020
Imágenes de interior: archivo del autor

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1



EPUBLIBRE
X ANIVERSARIO

ÍNDICE

A mi madre, porque sin ella no sería lo que soy.

A mi padre, porque es el primero que me enseñó la magia de la música.

A mis hermanos, porque gracias a vosotros sé lo que es ser buena persona.

Agradecimientos

A mi familia por darme el soporte necesario para sentirme comprendido en la maravillosa y difícil tarea de ser músico. A Vanessa Montfort (que también es familia) por su inestimable apoyo en los momentos de duda y por su ayuda con la corrección exhaustiva de los primeros manuscritos. A Fernando Marías, por estar en la sombra, siendo luz, y por permanecer siempre atento con un consejo amable y sabio. A Ramón Pernas, de Ámbito Cultural, por aportar un espacio y confianza para poder testar el contenido. A Anne Marie Vallat por ser una de las primeras en confiar en este proyecto. A Rosa Montero, porque siempre ha estado ahí para ayudar con sus consejos e ideas y compartiendo en las redes.

A Martín Llade, por creer en la idea y permitirme un espacio físico y emocional en las ondas para desarrollarla. Y a todo el equipo directivo, técnico y de producción de *Sinfonía de la mañana* de Radio Clásica (RNE). En especial a Carlos Sandúa, Javier de Diego, Sergio Pagán, Mikaela Vergara, Manolo Téllez y Carolina Tofe.

A Ymelda Navajo, de La Esfera de los Libros, por captar esas emociones un día en las ondas y plasmarlas en papel. A Mónica Liberman, mi editora, por escuchar con la misma eficacia con la que actúa y llevar este texto a su versión final. Por extensión a todos los profesionales de los diferentes departamentos de la editorial (diseño, corrección, prensa y comunicación, etc.) que han contribuido con su excelente trabajo para que este libro llegue a buen puerto.

A todos mis amigos y amigas que me habéis ayudado en cualquier grado durante este proceso dándome ánimos y vuestras opiniones acerca de los contenidos o la idea. Especialmente a Bruno Squarcia y Trini Sau, del restaurante Ouh Babbo; Ana Malagón; Leila López; Ana Roa y Cristina Porcel; Tainã Pinheiro, Eduardo Paniagua, Nicole Titus, Raul Gama, Leandro

Bianchi, Pedro Azpiri, Joaquín Córdoba, Iñaki Bengoa y Luisa González, Román Fernández y Marcela Román; Diego Mollinedo y Pilar Sanz; Ohad Levy; Esther Rodríguez; Gonzalo Palomo «Topo»; Josefina Gómez, «La Jose»; Lara López (RNE); Mónica Miguel; Ana Castillejo; Gabriela Llanos; Asís G. Ayerbe; Javier van Baumberghen; Juana Erice y José e Irina de Ardila.

Y ante todo me gustaría darte las gracias a ti, querido lector. Porque sin ti, este libro no cobraría vida. Espero que estos capítulos hayan sido de tu agrado y que te hayan servido para enriquecer una imagen de la música desconocida y fascinante.

Decía Oscar Wilde que la música era «el modelo perfecto de arte, porque no es capaz de revelar su último secreto». Probablemente alcanzó a ver que la esencia de la música se hallaba en su carácter sagrado y ritual.

Y es que sin misterio y sin magia solo somos seres de carne y hueso.

Prólogo

⊙

Amigo lector:

Así me dirijo a quienes inicien la lectura, como acostumbraban muchos autores en el siglo XIX, puesto que toda inmersión en las páginas de un libro es un viaje en el que, si todo transcurre como está previsto, se acaba trabando una profunda amistad con quien lo ha escrito, aunque hayan transcurrido siglos desde entonces. En mi caso, tengo el privilegio de ser amigo desde hace unos años de quien firma este volumen, Luis Antonio Muñoz, al que me cuesta encasillar dentro de un término porque es muchas cosas en una: escritor, investigador, cantante, director y otras para las que aún no hay nombre. Este trabajo que tienes en tus manos es un compendio de todo ese conocimiento e imaginación, un poco a la manera de aquellas *Saturnales* de Macrobio que pretendían sintetizar todo el saber atesorado por la cultura occidental hasta el siglo IV de nuestra era. En su caso, Luis Antonio ha dedicado casi una década a investigar el lado oculto de la música, definición que, de entrada, podría sonar sensacionalista o remitirnos a un tipo de publicación, basada en supuestos fenómenos inexplicables, de inexistente rigor científico y, por desgracia, bastante frecuente. Nada de eso encontrarás en este libro.

Por el contrario, esta publicación es una de las investigaciones más rigurosas que he tenido oportunidad de leer sobre un arte que, por mi profesión de periodista musical, creía conocer bastante bien y que, sin embargo, me ha hecho replantearme muchas cuestiones. Porque la música que creemos escuchar es mucho más que una combinación de sonidos pasados por el tamiz de los sentimientos de sus creadores. Y Luis Antonio ha buscado en las fuentes y archivos más dispersos y remotos, analizado partituras, correspondencia y literatura prohibida durante muchos años para dar con las

claves que subyacen realmente tras la obra de autores como Bach, Mozart y Beethoven, Wagner, Debussy, Satie y hasta los integrantes de Led Zeppelin. Y en ningún caso, hasta en los más asombrosos, he podido osar siquiera poner en tela de juicio el resultado de sus investigaciones porque él siempre tiene a mano un pie de página, una carta o un recorte de periódico de hace dos siglos con los que constatar sus tesis.

Circunstancia que he podido comprobar en mi programa de Radio Clásica (RTVE), *Sinfonía de la mañana*, en el que Luis Antonio nos presenta cada dos semanas una suerte de versión radiofónica de este libro. Raro ha sido el día que no llegaba al estudio con algún material bajo el brazo resultante de sus investigaciones en relación con el tema del día. Desde partituras de un himno masónico firmado por Sibelius, bastante raro de conseguir, hasta grabados o documentos relacionados con la alquimia y el espiritismo.

No quiero extenderme más para no demorar el placer que va a constituir esta lectura en la que, de alguna manera, te iniciarás en algunos de los secretos más arcanos de la historia de la música: la relación de Bach con la numerología, la presencia del maligno en muchas partituras, el inquietante caso de la médium Rosemary Brown (y sus supuestas composiciones dictadas desde el más allá por los grandes compositores) y por supuesto la inevitable atracción que generan los rosacruces y la masonería.

Buen viaje y ¡viva Mozart!

MARTÍN LLADE
Presentador de *Sinfonía de la mañana* de Radio Clásica (RNE)

Prefacio
¿QUÉ ES HISTORIA OCULTA DE LA MÚSICA?



Resulta difícil concebir la vida sin música. Y es igualmente complicado encontrar un solo vestigio de civilización en el que la música, magia y misterio no estén unidas. En la historia del ser humano, rito y música siempre han colaborado para establecer un puente con el mundo sobrenatural en una labor realizada por magos, brujos, sacerdotes y adivinos.

La capacidad sobrenatural de la música es un enigma que se ha tratado de desvelar a lo largo de la historia utilizando campos científicos de estudio que comprenden desde la antropología, la neurología hasta la musicología. Pero que también alcanza a otras disciplinas pseudocientíficas como el esoterismo o la magia.

Historia oculta de la música es un viaje a lo largo de la relación entre música, misterio, magia y esoterismo. En sus dieciséis capítulos, se plantea un espacio abierto y adogmático de reflexión para que el lector comprenda el proceso evolutivo de la música en su relación con lo sobrenatural. Complementado con un número importante de fuentes bibliográficas o musicales, este libro reinterpreta la figura de músicos y composiciones de todas las épocas desde una óptica diferente a la que se enseña en conservatorios o escuelas de música.

La magia existe. Busca y encontrarás…

Cómo leer (y escuchar) este libro



Esta publicación que tienes en tus manos se encuentra acompañada de una bibliografía y discografía de referencia, lo que te permitirá realizar una lectura convencional de principio a fin. Pero, además, este libro también está pensado para ser «escuchado» al mismo tiempo que se lee, creando una experiencia diferente y personal. Sus capítulos van acompañados de ejemplos musicales, que siguen el orden de aparición en el texto, señalados como notas a pie de página indicadas por el símbolo ⊕.

Cada uno de los ejemplos te permitirán ir creando y completando tu propio mapa sonoro a través del canal de YouTube *HistoriaOcultadelaMúsica*. También existirán materiales de apoyo y referencias a los contenidos en la página de Facebook https://www.facebook.com/historiaocultadelamusica/

Pero la lectura de este libro no es un proceso cerrado, ya que cada uno de los vídeos que aparecen en el canal te permitirán navegar a su vez a nuevas referencias gracias al algoritmo de Internet. Soy consciente de que este tipo de lectura implica un mayor esfuerzo por parte del lector, pero construye una experiencia más sólida al consolidar las ideas mediante una impresión sonora. Así, podrá ampliar *ad infinitum* su lectura, convirtiéndola en un acto personal e intransferible.

Internet es una red dinámica y algunos vídeos o listas de reproducción desaparecen, mientras que surgen otros nuevos. En este caso siempre es posible utilizar la discografía de referencia si no encontrarás un vídeo concreto. Lo mejor es que hagas tu propia investigación.

Introducción
EL ORIGEN MÁGICO DE LA MÚSICA

Sin música, la vida sería un error.

FRIEDRICH NIETZSCHE (1844-1900)

DE LA PREHISTORIA A LA CIVILIZACIÓN

¿Cuándo empezaron la música y la magia a formar parte del conocimiento humano?

No es nada fácil responder esta pregunta. La arqueología científica no ha encontrado partituras o textos que nos ayuden a entender cómo los humanos hacían música en la Prehistoria. Únicamente la iconografía del arte prehistórico nos induce a pensar que antes de que tuviera lugar la primera civilización, la música se formó en un proceso humano de transformación que duró como mínimo entre 30 y 40.000 años.

Durante este periodo, la música adquirió una función cerebral compleja, asociada a la idea de comunicación, trascendencia y conexión con el mundo sobrenatural. En un estadio inicial, aquellos primeros humanos comenzarían por codificar sonidos simples como el de los elementos naturales o la voz, dotándolos de un cierto orden lógico y semiótico. Luego, esa habilidad diferenciadora iría adquiriendo funciones prácticas y estéticas, así como propiedades curativas y atributos mágicos. Y lo hicieron alrededor del fuego de una comunidad o al abrigo de las cuevas, espacios mágicos determinantes por sus características simbólicas y mágicas.[1]⊕

Dominar el poder del sonido significaría la pertenencia a una élite que controlaba a cualquier comunidad humana: la de los chamanes y los magos. El canto y el ritmo en los rituales serían parte de los conocimientos mágicos

necesarios para conectar al ser humano con el mundo de los espíritus y el más allá.

Había nacido la música, casi al mismo tiempo que la magia.

Música y civilización. Egipto, Mesopotamia e Israel

¿Cómo era la música de los antiguos egipcios y qué relación tenía con la magia?

Gran parte de lo que sabemos sobre la civilización egipcia se lo debemos a las traducciones de los jeroglíficos realizadas después de que Jean-Françoise Champollion (1790-1832) descifrara la piedra de Rosetta. Según la mitología egipcia, la música (descubierta por Manero) se definía con un término próximo a la alegría (*hy*), que estaba ligado al principio del mundo. La melodía de la creación se manifestaba gracias al soplo del dios Atum-Ra, considerado la luz primigenia y generador del primer sonido del universo.

En la sociedad egipcia la práctica de la música poseía un alto componente espiritual, místico y misterioso. Para los egipcios, el sentido del oído era primordial en el aprendizaje, y la melodía musical, austera y equilibrada, se convertía en un modelo del ideal estético.[2] El elemento más importante de la música en Egipto era la voz humana y el canto era representado por la técnica de la *quironomia*, que utilizaba los diferentes gestos de la mano y del antebrazo para representar la emisión de las notas musicales.

La tradición mágica relacionaba el canto con el corazón y la danza, a través de la palabra *ib*. La percusión y los bastones curvados eran elementos utilizados en la adoración de Hator, patrona de los borrachos y diosa del amor, de la alegría y la danza. En Egipto se bailaba mucho, desde los rituales sagrados hasta en periodos de recolección, fiestas o banquetes rituales, como se refleja en la decoración de la conocida Capilla roja del templo de Karnak; o en el bajorrelieve de la dinastía XIX que muestra a unas bailarinas y percusionistas tocando en homenaje al propietario de una tumba.

Gracias al *Libro de los muertos*, uno de los textos egipcios en los que aparecen datos importantes sobre la música, sabemos que las melodías y los ritmos ayudaban a conducir con éxito al alma del difunto (*ka*) hacia el más allá. Por eso, cuanto mayor era la posición económica del fallecido más músicos tocaban en su oficio para asegurar así un mejor viaje hasta el mundo de los muertos.[3] La historia mítica de la sacerdotisa Enhai nos narra igualmente la leyenda de una mujer cuyo canto mágico era capaz de impedir

que el cuerpo físico apresara el alma del difunto, permitiéndole realizar su viaje al más allá.[4]⊕

Los músicos en Egipto eran sumamente importantes, como demuestra el hecho de que eran sepultados vivos en las necrópolis junto a los reyes y recibían un trato de privilegio por su capacidad de comunicarse con el mundo oculto y ritual. Utilizaban los colores verde y negro como representación de los dioses funerarios y entre algunas de sus funciones estaban las de incitar a Apis (toro solar de la fertilidad) en la tarea de fecundar el suelo, adornar las procesiones, ilustrar los oráculos o recomendar una campaña militar.

Durante el periodo del Imperio Antiguo se produjo en Egipto un punto culminante del arte musical impulsado por los miembros de la III dinastía, que habían localizado su centro de influencia en la ciudad de Menfis. En el siglo XVI a. C., o periodo del Reino Nuevo, la música se convirtió en el puente entre los sacerdotes y las divinidades de Isis, Osiris y Toth que, según la leyenda, habían llegado a este mundo entre músicas sublimes. A esta época (1075 a. C.) pertenece la historia legendaria del *Viaje de Unamón*, uno de los primeros ejemplos documentados de la capacidad curativa de la música, que nos narra como Tinetniut consolaba con sus melodías la tristeza del sacerdote Unamón.[5]

Los hallazgos encontrados en las diferentes tumbas egipcias nos proporcionan una valiosa información sobre la música de esta época. En la tumba del sacerdote Neferhoteb se encontró una canción llamada «De la tañedora de arpa» (de entre 1550 y 1300 a. C.) y en la de Tutankamón (1336 a 1327 a. C.) se hallaron varios instrumentos musicales. Entre ellos había algunos sistros (especie de castañuelas de madera con forma de brazo femenino) y una trompeta de plata que atesora una enigmática historia sobre su extraño poder y que se halla en la colección del museo egipcio de El Cairo.[6]⊕ Su sonido fue grabado en 1939 por técnicos de la BBC, y cuenta la leyenda que al ser tocada después de su restauración llegó a producir una pérdida de potencia en el suministro eléctrico del alto Egipto.[7]

Junto a Egipto, otra de las grandes civilizaciones de la Antigüedad fue la cultura mesopotámica, desarrollada alrededor de los ríos Tigris y Éufrates y cuya música destacaba desde los primeros ritos funerarios del periodo sumerio. Los himnos sumerios, basados en antiguas leyendas y dedicados a los dioses, contenían alusiones a la importancia de la música para la conmemoración de la existencia del más allá. Al igual que en Egipto, los rituales de adoración de la naturaleza utilizaban como base el canto, indispensable para las labores colectivas de recolección y siembra.

Los músicos eran eximidos de ciertos trabajos de producción y en las campañas militares se libraban de las matanzas al convertirse en moneda de cambio en el pago del rescate de una ciudad o reino. En el orden más bajo de la jerarquía musical se hallaban los *zammeru*, y frente a ellos, los *nar* o *naru* que disponían de un grado de especialización mayor. Por encima de todos se encontraba el *gala* o cantor, que interpretaba las melodías propias de los ritos mayores, junto a otros músicos como los *mashugidgid* o sacerdotes adivinos.

El texto sumerio sobre la *Epopeya de Gilgamesh* es considerado la narración legendaria más antigua de la historia (c. 2500 a. C.). De su relato podemos extraer la idea de que los músicos eran tan importantes que podían llegar a formar parte del séquito personal de un semidios como Gilgamesh.

GRECIA Y LA ARMONÍA DE LAS ESFERAS

Seguimos en este viaje por el desarrollo mágico de la música en la Antigüedad hablando de la antigua Grecia, que siempre estuvo vinculada a la mitología y la magia. De hecho, la palabra «magia» deriva del griego *μαγεία* (*mageia*) como un sinónimo de «sobrenatural» y el término «mago» se traducía como «miembro de la clase sacerdotal y erudita».

Durante el periodo mitológico, entre los siglos VI y V a. C., son muchas las leyendas e historias griegas que narran las hazañas de los dioses. Como en el caso de Orfeo, mago y músico, capaz de dominar a las bestias del inframundo; o de Apolo, que competía con su lira fabricada con un caparazón de tortuga frente al aulos del sátiro Marsias y la siringa del semidios Pan. La *mousiké* (de musa) abarcaba tanto la música como la danza o el teatro y era para los griegos un reflejo de la influencia divina en el mundo y un elemento identitario del origen divino de la especie humana.**[8]**⊕

Pero ocurrió algo que cambió la forma de pensar de todo el pueblo griego: la filosofía. Durante el siglo IV a. C. tuvo lugar el desarrollo más importante de la música griega, constituyéndose como una de las cuatro disciplinas pertenecientes a las *mathemata*, junto con la aritmética, la geometría y la astronomía. Al mismo tiempo que los filósofos y teóricos griegos estudiaban la física del sonido, se preguntaban por la relación de los dioses con una música que provenía del cielo, como un reflejo de sus atributos mágicos. Sobre el 460 a. C. Hipócrates, Demócrito y Leucipo desarrollaban sus teorías sobre el principio del universo, relacionadas en mayor o menor medida con la idea de que la armonía musical era un reflejo de la armonía divina. Un concepto de gran importancia para occidente y oriente que perdurará hasta

casi entrada la revolución científica en el siglo XVIII y que será desarrollado por la escuela pitagórica como la teoría de la armonía de las esferas.

En el «Himno a Ares», Homero habla de los planetas como un coro formado por voces divinas. Probablemente bajo la influencia de este texto, la escuela pitagórica concibe un universo armónico que responde a unas normas basadas en conceptos esencialmente musicales.[9] La teoría de la armonía de las esferas describe cómo cada uno de los planetas del sistema solar se encuentra en un nivel físico denominado esfera y produce una vibración sonora debido al efecto de su tamaño y su velocidad sobre el éter, igual que en la tierra lo hace la vela de un barco al ser rozada por el aire. El sonido de cada esfera celeste depende del radio de su órbita circular, de igual manera que la altura de una nota depende de la longitud de la cuerda o el tubo que la produce. El movimiento de los planetas en sus órbitas circulares, sumado al de la esfera de las estrellas, produce un sonido musical que se convierte en el reflejo del orden existente en el universo.

Una armonía a la que acaba por acostumbrarse el ser humano hasta el punto de dejar de percibirla. De tal manera, la *música mundana* que interpretamos con los instrumentos y el canto es un reflejo, un recordatorio de la verdadera música del cosmos. Una proyección del orden superior y del equilibrio de la creación. Todo es música.

LA ANTIGUA ROMA. NADA NUEVO BAJO EL SOL

Frente a la tradición musical griega de siglos anteriores, la música y la magia no sufrieron ningún añadido reseñable en la cultura romana. Los romanos, que añadieron la palabra magia al latín, se distinguieron por su sentido práctico (orientado sobre todo a la conquista militar), pero también por su poca originalidad. Así, podríamos decir que en la cultura romana la música siguió manteniendo las mismas funciones rituales como complemento a las fiestas sagradas y celebraciones del imperio, salvo en lo que se refiere al desarrollo de melodías e instrumentos orientados a las campañas militares.[10]⊕

La herencia musical romana fue transmitida gracias a los conocimientos de los esclavos griegos, que siguieron practicando su misma música modal, monofónica y poética sin verse influenciados por el imperio. Esta música, en estrecha relación con la prosodia, era interpretada por cantantes solistas o en coros al unísono.[11] Los ritmos que se utilizaron eran similares a los de la antigua Grecia y, aunque con ligeras variaciones, se seguían utilizando tanto

en el teatro como en la poesía y en la retórica. Los filósofos romanos abordaron el legado pitagórico desde el conflicto planteado por la teoría del *ethos* humano y siguieron con sus investigaciones sobre los experimentos físico-acústicos. Así, durante los años del imperio, el griego Pitágoras siempre estuvo presente en el pensamiento romano y las explicaciones sobre la magia musical formaron parte de numerosos tratados en los que se comentaban los aspectos espirituales y esotéricos de la música.

LA MÚSICA CRISTIANA. UNA LITURGIA MÁGICA

En un proceso de asimilación similar al de Roma con Grecia, durante el primer cristianismo (incluyendo la vida de Jesús) la música fue esencialmente judía. Todo parece indicar que las primeras melodías cristianas no diferían mucho de las que venían ejecutándose desde antiguo en las sinagogas de las comunidades hebreas, tanto en Jerusalén como en el Mediterráneo. Debido a la falta de documentación y a la clandestinidad de los fieles, no es posible saber con exactitud histórica las características de las melodías musicales de los siglos anteriores al edicto.[12]⊕

La progresiva implantación del cristianismo necesitó de los primeros ciento cincuenta años de nuestra era para difundirse con una cierta solidez, hasta que San Clemente de Alejandría (sobre 150-216 d. C.) reforzó con su pensamiento las bases de la nueva religión escribiendo su *Protéptico*. En él invitaba al lector a evitar las leyendas míticas de los dioses y escuchar la «nueva canción» del logos, principio de la existencia y del creador del mundo.[13]

San Clemente renegó del pasado profano, enfrentándose a las costumbres y criticando la capacidad mágica que los griegos atribuían a la música. Paradójicamente, para él Dios era «una cítara, una flauta y un templo», y la música poseía un elemento sobrenatural que convertía a Cristo en un nuevo Orfeo, creador de la armonía del universo. En su explicación mesiánica, la cruz del martirio era una lira o una cítara, símbolos de armonía, cuyo sonido se producía en comunión con la naturaleza y con los ritmos del cielo. En el templo de la razón, la flauta era el soplo divino y la palabra de Cristo era el plectro o púa que hacía vibrar las cuerdas del evangelio. Por extensión, el hombre no era sino una imagen musical de ese Cristo, un himno compuesto por Dios.

Y en este desarrollo incipiente del pensamiento cristiano surgieron las diferentes escuelas de canto llano, como el canto gregoriano de Roma, el

ambrosiano de Milán, el galicano de Francia o el hispano-mozárabe de España. Una forma de cantar a Dios que unió el concepto melódico judío con el componente místico-mágico de las escalas griegas y con el texto de sus misterios de fe. Las escalas o «modos» griegos descendentes (dórico, frigio, lidio y mixolidio) fueron progresivamente reconvertidas por sus versiones latinas ascendentes (protus, deuterus, tritus y tetrardus).[14]

Si pensamos en ello con detenimiento, casi todo en el ritual cristiano es magia. El cristianismo se basa en una doble asociación entre los ciclos cosmológicos y la vida de Cristo, por lo que para entender la organización del tiempo de la liturgia es esencial la cosmología. El acto mágico más importante experimentado por los cristianos es la misa, que proporciona a los fieles el simbolismo necesario que permite explicar la trascendencia humana. La misa contiene el ritual de la muerte y de la resurrección de Cristo representado por el misterio de la Eucaristía (acción de gracias). En la misa, los cristianos consideran que el pan y el vino se convierten en el cuerpo y la sangre reales de Cristo, trascendiendo el mero hecho simbólico (transubstanciación). Y una gran parte de la labor mágica de la misa recae sobre la música, primordial en el ritual. La misa tiene una estructura tripartita, compuesta de la *liturgia de la Palabra*, la *celebración de la Eucaristía* y la *Comunión*. Sus partes invariables son definidas como *Ordo missae* u Ordinario, frente a la denominadas *Proprium* o Propios, que cambian a lo largo del año litúrgico, dependiendo de diferentes celebraciones (Adviento, Pentecostés, Navidad, etc.).[15]⊕

DE GNÓSTICOS, CÁTAROS Y TROVADORES

Además del cristianismo apostólico-romano existen otros cristianismos. Durante los tres primeros siglos de la era cristiana se desarrollaron una serie de corrientes filosóficas que, en simbiosis con el cristianismo primigenio, dieron lugar a una forma de pensamiento denominado *gnosticismo* (de *gnosis* o «conocimiento»). Ideas que acabarían por declararse heréticas y que fueron origen del catarismo medieval. Al igual que otras muchas religiones, el gnosticismo consideraba el sonido como un elemento primordial por su asociación con fenómenos naturales terrestres y ciclos astronómicos.

Para los gnósticos, la vibración en forma de onda simbolizaba la creación de la materia, un proceso sonoro que asociaban con la serpiente o el dragón como expresión natural del fenómeno ondulatorio. Consideraban que la serpiente o el dragón eran animales que tenían la capacidad de purificar a

aquellos que deseaban despertar las artes de la adivinación (recordemos su función simbólica en la historia de Adán y Eva). La iconografía medieval nos ha dejado ejemplos significativos de estos animales, como la serpiente de la iglesia de Saint Jean de Saverne o el dragón de la iglesia francesa de Notre Dame d'Airaines, que transmite un conocimiento secreto al iniciado al recibir el bautismo ritual.

De los cátaros se ha escrito mucho y se ha elucubrado aún más, pero con respecto a la música no es posible extraer ninguna conclusión fundamentada ya que no se conserva ninguna partitura cátara y las grabaciones utilizan únicamente música contemporánea del periodo cátaro.[16]⊕ Las fuentes directas que proceden de textos cátaros son dos rituales denominados *Ritual latino* y *Ritual occitano*, un *Tratado cátaro* o *Tratado de los maniqueos*, un importante *Comentario al Padre Nuestro* y *El libro de los dos principios*.[17] Por todo esto es razonable pensar que para los cátaros la música no debió de ser muy importante, ya que decidieron no plasmarla de ninguna forma en soporte alguno.

Para entender mejor la imagen imprecisa del catarismo en la actualidad es importante calibrar el papel de ciertos autores de finales del siglo XIX y principios del XX que hablaron con desconocimiento histórico acerca de los cátaros. Joséphin Péladan y otros autores asociaron sin mucho fundamento histórico la lírica trovadoresca con la herejía cátara, en lo que llamaron teoría de la *conexión cátara*.

Cierto es que el catarismo y el arte de trovar tienen bastante en común, sobre todo en su lectura igualitaria de la figura femenina y su función en la sociedad. Para los trovadores, por ejemplo, cantar a su dama era más que un hecho artístico, era una especie de religión personal en la que demostraban su amor mediante una suerte de proceso iniciático y sagrado. Un trovador que amaba a una dama seguía todo un proceso en tres pasos en el que pasaba de ser un *fenhedor* (ocultaba sus sentimientos) a un *pregador* o rogador (cuando la dama ya reconocía las intenciones del postulante). Finalmente se convertía en un *entendedor*, en el momento en que la dama le hacía saber su agrado con gestos leves, sonrisas de aprobación y la entrega de algunos objetos «en prenda» a cambio de algunas pruebas de amor. Al encontrarse enclavados en la zona sur de Francia, los trovadores desarrollaron su labor de composición de textos en occitano, un grupo de dialectos propios del sureste francés, que comprende el languedociano (o lengua de oc), el provenzal, el gascón, o el lemosín.[18]

Pero si podemos hablar de misterio en los trovadores es gracias a las distintas formas que tenían de elaborar su lenguaje narrativo en dos tipos de escuelas: el *trobar leu*, con un lenguaje sencillo, de pocos recursos estilísticos, técnica fácil y comprensión inmediata cuyos máximos representantes fueron Giraut de Bornelh o Raimbaut d'Aurenga; y el *trobar clus* o «trovar cerrado» de una mayor complejidad técnica y acompañado de una mayor profusión de imágenes y dobles sentidos, etc., que complicaban notablemente la comprensión del poema y cuyo máximo representante es Marcabrú. Desconocemos cuál pudo ser el motivo de esta necesidad de trovar «cerrado».

Una curiosa explicación de este matiz oscuro del arte de trovar se encuentra en su asociación con el argot (o jerga) comparado al lenguaje de los pájaros, en general, y de las ocas, en particular.**[19]** A los trovadores se les conoce también como los que practicaban el *gay saber* o gaya ciencia, en alusión al gallo, animal que pertenecía al primer blasón de Toulouse, principal ciudad del territorio cátaro.

Es bastante probable que algunos trovadores como Guillermo de Aquitania, recogieran en España fuentes poéticas de origen sufí y las trasladaran al Languedoc, donde en muy pocos años acabarían evolucionando en las formas trovadorescas que pervivieron en el tiempo. Ambos (sufís y trovadores) se deleitan en los placeres del amor físico y espiritual, recreándose en el goce de la vida como un medio para poder alcanzar la felicidad plena. Y lo más curioso es que en ninguno de los dos géneros se maneja el concepto de pecado o de culpa. En todo caso, destaca el uso metafórico de la muerte como una consecuencia del influjo del amor, ya que para los trovadores el amor provocaba una muerte simbólica, casi iniciática en una renovación ritual del alma. Características que pueden rastrearse en la poesía mística de siglos posteriores, sobre todo en Santa Teresa o San Juan de la Cruz. Entonces, el «amado» de los trovadores es el mismo Dios.**[20]**⊕

Algo parecido le pasó al rey castellano Alfonso X el Sabio (1221-1284), ya que compuso casi la práctica totalidad de sus 427 cantigas a su dama: la Virgen María. Los milagros marianos son una de las fuentes de documentación más importantes para entender múltiples aspectos de la sociedad medieval europea del siglo XIII. En estos textos musicados se narran y describen los milagros atribuidos a la Virgen en un contexto en el que suceden aventuras de tahúres, clérigos, peregrinos, contrahechos, niños o damas. Todos ellos son protagonistas de historias, muchas de las cuales

poseen un sustrato de elementos misteriosos, como la curación milagrosa de enfermedades, resurrecciones, la humanización de imágenes esculpidas, etc.

Las cantigas desarrollan también una incursión importante en el mundo del esoterismo a través de numerosos ejemplos que describen episodios relacionados con el mundo de la magia, el arte de la adivinación, los oráculos, los fantasmas, los exorcismos, el canibalismo ritual o el demonio (*O demo*). [21]⊕

RITUALES MEDIEVALES. LA DANZA DE LA MUERTE Y LA LITURGIA DEL ASNO

También en la Edad Media se desarrollaron una serie de rituales en los que la música tuvo una importancia vital en su relación con el culto a la oscuridad. Como la *danza de la muerte*, un género surgido de la necesidad de asimilación del ínfimo valor que tenía la vida humana en un entorno hostil marcado por guerras y enfermedades. Durante el siglo XIV apareció en Europa la peste negra, cuyos efectos sobre la población dieron a la muerte forma corpórea y femenina. Una muerte que ya sea como dama blanca o como sombra negra encapuchada nos invita a bailar a todos, sin distinción, para recordarnos nuestra existencia efímera.[22]⊕

En años posteriores se desarrollaron géneros poéticos escritos en latín o francés herederos de la tradición del siglo XIII como el *vado mori* (me preparo para la muerte). La popularidad de la danza de la muerte aumentó gradualmente, consolidando su forma teatral y fusionándose con la literatura y la música. La coreografía y la música serían reproducidas en lugares tan dispares como Londres (1430), Basilea (1440 y 1480) o Lübeck (1463) evolucionando hasta su representación actual en la semana santa católica y que es posible contemplar en la localidad española de Verges.[23]⊕

Este tipo de celebraciones mágicas que se desarrollaron durante la Edad Media derivaban de los dramas litúrgicos. Entre ellas se encuentra una fiesta pagana denominada *cervulus* que estaba relacionada con los ritos de renovación anual. Esta fiesta, cuyo contenido era netamente humorístico, poseía también multitud de elementos simbólicos serios y expurgatorios que acabaron por fusionarse con historias cristianas cambiando la figura del ciervo por la del asno y dando forma final a la fiesta del asno.

Las primeras referencias que tenemos sobre la fiesta del asno están fechadas sobre el siglo XI y se inspiran en el *Sermo contra judaeos* (*El discurso contra los judíos*), un texto del siglo VI atribuido erróneamente a San Agustín. Desde esta primera aparición, la fiesta se desarrolló hasta la segunda

mitad del siglo XV, juntando su contenido al de otras celebraciones como la *fiesta de los locos*. En esencia, los actos festivos de la fiesta del asno giraban en torno a una liturgia convencional, pero con modificaciones orientadas al disfrute del bajo clero y de la población humilde. Los subdiáconos tenían el permiso especial para crear un espacio de recreo en unas jornadas en las que se tomaban numerosas licencias para alegrar una vida monótona y sacrificada. [24]⊕

EL MÁGICO SONIDO DE LAS ESTRELLAS. DE GALILEO A LA TEORÍA DE CUERDAS

Es poco conocido que el padre del astrónomo Galileo era compositor y laudista. Vincenzo Galilei (1520-1591) que además de Galileo tuvo otro hijo músico llamado Michelagnolo, había estudiado en Venecia bajo la tutoría del teórico Gioseffo Zarlino. En Florencia formó parte de la Camerata, revitalizó la antigua música griega y se acercó al mundo de la composición, escribiendo varias canciones para voz y laúd, así como algunos libros en los que defendía con apasionamiento los cánones de la *Nuove Musiche* (Nueva Música). En su libro *Dialogo della musica antica e della moderna* (*Diálogo de la música antigua y moderna*, 1591), desacreditaba las teorías de Zarlino, realizando los experimentos pitagóricos sobre el sonido según el modelo empírico de Aristógenes. Así que es muy probable que Galileo recibiera de su padre una sólida formación en música que completara sus estudios de astronomía.

La ciencia astronómica nos ha dado también otra figura capaz de aunar cosmos y música: Johannes Kepler (1571-1630).[25] Kepler, que siguiendo a Ptolomeo pensaba que cada uno de los planetas estaba representado por una melodía musical, se acercó mucho a la realidad física del sistema solar desde presupuestos totalmente erróneos. Basando sus observaciones en las órbitas elípticas alrededor del sol, estudió las velocidades angulares de los planetas en su punto más cercano al sol (perihelio) y el más lejano (afelio), asociando cada planeta a una proporción musical. Y todo ello lo plasmó en dos obras, el *Misterium cosmographicum* (*El misterio del universo*, 1596) y *Harmonices mundi* (*La armonía del mundo*, 1619).[26]

Después de las investigaciones de Kepler, los jesuitas tomaron el testigo del estudio del universo mediante las figuras de Athanasius Kircher (1602-1680) y Marin Mersenne (1588-1648). Kircher plasmó sus ideas en la obra *Musurgia universalis* (*La ciencia universal de la música*, 1650), probablemente el último compendio importante sobre música especulativa.[27] Para él, Dios era indudablemente el autor de la creación mediante unos

principios armónicos universales. Los planetas, los metales, las plantas, los animales y las notas se dividen en nueve categorías. Cada cuerda musical, asociada a una nota, hace resonar su categoría correspondiente por lo que es necesario conocer y manejar con soltura dichos nexos de unión. Para poder actuar sobre la materia, es necesario crear objetos de poder como talismanes mágicos que deben ser impregnados en rituales de resonancia asociativa en un día concreto del año. Por lo tanto, al realizar correctamente el talismán estamos localizando su influencia vibratoria en nosotros, bien sea en un plano físico (corporal) o etérico (espiritual).**[28]** Mersenne, por el contrario, despliega en su *Harmonie Universelle* («Armonía universal», 1636) una explicación del universo más cercana a la ciencia empírica, siempre desde el filtro de una perspectiva religiosa de orientación cristiana.

Ya en el siglo XX destacará la figura del etnomusicólogo Marius Schneider (1903-1982), un investigador que, tomando la herencia de la tradición ancestral, se interesó mucho por la relación entre música, cosmología y esoterismo en varias publicaciones, *La danza de espadas y la tarantela*, *Canciones de lluvia* y *El mito de don Juan*.**[29]** Pero es en su texto más conocido, *El origen musical de los animales-símbolos*, donde el autor alsaciano defiende la existencia de un sistema universal, basado en la teoría de las correspondencias. Según su investigación, la astronomía antigua y la música siempre estuvieron unidas y fueron construidas con arquetipos formados en culturas muy antiguas.**[30]** En su estudio, Schneider desarrolla una hipótesis centrada en la idea de que existen algunos claustros medievales catalanes que esconden himnos encriptados en los capiteles de sus columnas.

Así, los animales representados en dichos capiteles responden a una asociación cualidad-nota de origen oriental (chino, persa e hindú) mediante la cual es posible extraer una melodía secreta. Schneider encontró de esta manera varios himnos en tres claustros de Cataluña, que eran consagrados al patrón de cada comunidad monástica y se interpretaban en procesión dentro del propio patio durante las festividades. Dichos claustros fueron construidos dentro de un plan que incluía, además, su estudiada orientación solar. El primero se encuentra en Ripoll (siglo XII), otro dedicado a la Virgen María en la catedral de Gerona (siglo XI), y un tercero, dedicado a Sant Cugat (Cucufate) del Vallés (siglo XII).

Incluso en el mundo de la astronomía científica encontramos ciertas ideas singulares como la de Albert Einstein (1879-1955), que al mismo tiempo de sus conocidos estudios científicos sobre la teoría de la relatividad general

creía firmemente en la idea de *un Dios revelado en la armonía de la creación*, negando su acción sobre la especie humana.[31]

Si Einstein hubiera tenido la música más presente en su visión de la física, probablemente habría sido el primero en formular la teoría de cuerdas, un modelo que tiene su origen en las investigaciones de físicos como Werner Heisenberg o Max Planck.[32] Heisenberg utiliza en 1943 el término «cuerda» para referirse a un tipo de partícula básica que podría explicar la totalidad del cosmos. Según la teoría cuántica, un electrón, un fotón o un quark están compuestos de unas entidades todavía más pequeñas, denominadas cuerdas, que vibran mediante un modelo de once dimensiones posibles. De esta manera, la materia sería una forma de vibración y toda la realidad que conocemos es música.[33]⊕

La astronomía científica maneja en su conjunto una serie de términos muy cercanos al mundo musical como *frecuencia*, *vibración*, *resonancia* o *supercuerda* amparados en modelos matemáticos de predicción; frente a este modelo científico, algunos grupos pseudoreligiosos y místicos han tomado la parte filosófica de la teoría cuántica para desarrollar contenidos más cercanos al ámbito de la creencia espiritual. Y lo hacen sin ningún tipo de fundamento empírico ni matemático que demuestre sus afirmaciones, convirtiendo así la física cuántica en una especie de nueva religión del siglo XXI, motivo de numerosas publicaciones de autoayuda.

¿Será cierto aquello que decía Arthur C. Clarke, autor de *2001. Una odisea espacial*?: «¿Es la magia la ciencia que aún no entendemos?».

PARTE I

MÚSICA, SECTAS Y SOCIEDADES SECRETAS



Capítulo 1
LOS TEMPLARIOS Y LA MÚSICA

El canto debe estar lleno de gravedad;
que no sea ni mundano ni demasiado rudo y pobre…;
que sea dulce, aunque sin liviandad;
que, mientras agrada al oído, conmueva al corazón;
deberá aliviar la tristeza y calmar el espíritu irritado.

SAN BERNARDO DE CLARAVAL (1090-1153)

LOS MISTERIOSOS TEMPLARIOS

En el año 1118, recién terminada la primera cruzada, nueve caballeros de origen francés, a cuya cabeza se encontraba el caballero Hugo de Payens, fundaron en Jerusalén una orden de caballería denominada Orden de los Pobres Caballeros de Cristo.[34] Su aprobación como orden monástica y militar se llevó a cabo en el año 1129, estableciendo como su función principal la de proteger a los peregrinos en los caminos peligrosos hasta Tierra Santa. Pero desde ese momento se produjo un ascenso meteórico de sus miembros en las estructuras de poder, desplegando un organigrama que alargaba sus tentáculos hacia la política, la economía y la religión. Entre sus muchas aportaciones al mundo moderno se encuentran el desarrollo de técnicas militares, unidas al diseño innovador en la construcción de fortalezas e iglesias o la creación de sistemas seguros de intercambio económico, como las letras de cambio.

El éxito de la orden tuvo lugar gracias a su inteligencia para el manejo de los recursos económicos y la gestión impecable de sus contactos políticos. Esto colocó al temple en un lugar inmejorable que incomodó sobre todo a sus deudores. Su desaparición desde 1307 hasta 1312 se asocia al proceso en el que Felipe IV de Francia, arruinado por sus desorbitados gastos, consigue la complicidad del papa Clemente V para acusar a los templarios de anticristianos y quedarse con sus bienes. Mediante testimonios extraídos en situaciones de tortura, la orden fue disuelta y desmembrada con arrestos y ejecuciones, entre las que destaca la de su gran maestre, Jacques de Molay.

Gracias al enorme interés que han despertado los templarios, es frecuente construir una imagen de la orden como un grupo sectario, esotérico y herético.[35] Los numerosos autores que han tratado el tema templario responden casi siempre a un mismo patrón que encuadra esta clase de literatura pseudohistórica en terrenos de ficción. Ahora bien, el hecho de que no se puedan plantear pruebas evidentes de un esoterismo templario no implica que la orden no hubiera desarrollado un sistema basado en un cierto ocultismo. Visto con frialdad, el secreto de la orden adquiere otro tinte si pensamos que de él dependía en gran medida su estabilidad económica y política, especialmente en el caso del manejo de información reservada, que aplicaban en cuestiones de estrategia militar y criptografía orientada a la seguridad bancaria. ¿Es esto esoterismo? Probablemente no.

Una descripción muy común de la orden es la que la define como una institución formada para recuperar un tesoro escondido en Jerusalén. Un tesoro que, según las distintas versiones, comprende desde una acumulación de joyas y dinero a un secreto «simbólico» sobre el linaje de Jesucristo que fue diseminado por la Francia medieval y tutelado por organizaciones secretas. Y en la medida en que la orden del Temple desempeñó su labor en Tierra Santa, también se le atribuyen con ligereza contactos con grupos religiosos y sectarios de influencia oriental e islámica, como los hassasins o nizaríes.[36] Como argumentos de esta relación oriente-occidente se han esgrimido las innovaciones arquitectónicas del gótico francés (surgido casi al amparo de los templarios) o el cambio de algunos arquetipos en la lírica trovadoresca, relacionados con una mayor importancia social del papel de la mujer.

Pero los auténticos culpables de la imagen actual de la orden del temple no son solo los autores de *best sellers* conspiranoicos, sino aquellos que desde hace ya bastantes años revitalizaron su figura por diversos intereses. Las acusaciones contra los templarios eran muy diversas y extrañas. Es lógico por tanto pensar que fueran considerados una especie de magos aquellos que habían sido acusados de recibir a sus iniciados con un beso en el ano, de escupir a la cruz o de adorar a extraños *baphomets*.[37] El mago renacentista Cornelio Agrippa de Nettesheim describía a la orden como parte del acervo de la brujería medieval, a lo que hay que sumar las afirmaciones posteriores e infundadas de Jean Bodin (1529-1596) sobre la relación entre los templarios y el gnosticismo.

Después de estos primeros ejemplos, se produjo a partir del siglo XVIII una mayor asociación de la orden con el ocultismo, sobre todo gracias a la

masonería, a una de cuyas ramas se atribuye la herencia directa de la orden templaria. Las investigaciones dentro de la masonería tradicional conducen a una especie de línea de conocimiento oculto en la que gracias al auge de la arqueología histórica fermentaron conocimientos egipcios, alejandrinos, gnósticos, griegos y hebraicos. Ideas que crecieron gracias a Samuel Rosa, Karl Gotthelf von Hund y Georg Friedrich Jonhson, que establecieron el tejido necesario para el nacimiento de un neotemplarismo que acabaría por disgregarse de la masonería.[38]

En 1789 el jesuita Agustín de Barruel escribió una *Historia del jacobinismo*, en la que describía la continuidad histórica existente entre maniqueos, cátaros, templarios y masones. Según estas ideas, gran parte la revolución francesa respondió a un plan masónico, republicano, laico y liberal que pretendía vengar la memoria de la orden de sus antepasados templarios, destronando a aquellos que aniquilaron la orden en tiempos medievales: la monarquía francesa.

Ya en el siglo XIX, el anticlericalismo heredado de la Revolución francesa hacía necesario el desarrollo de nuevas órdenes «laicas». Y pese a que los archivos históricos del proceso a los templarios no permiten encontrar nada que pueda tacharse de esotérico, algunos autores como Raymond Fabre (1799-1854) decidieron crear de la nada una historia esotérica del temple llamada *Levitikon* y basada en un presunto documento templario en el que se afirmaba que la orden había sido creada por el mismísimo Jesucristo. Junto a Fabre, otros tres caballeros (Ledru, De Chevillon y De Saintot) restauraron en 1804 la orden del temple, incorporando un dudoso documento fechado en 1324 y escrito después de la supresión de la orden por John Mark Larmenius, supuesto primer gran maestre templario en la clandestinidad.[39] Otros documentos templarios son considerados por los historiadores una falsificación, como las dos presuntas «reglas del Temple» (de los elegidos y de los consolados) encontradas por Merzdorf en 1877 y en las que se planteaba la relación directa de la orden con el catarismo.[40] En la actualidad hay por lo menos seis organizaciones que se atribuyen la herencia directa de la orden original y se sigue escribiendo sobre hipótesis que intentan explicar la fenomenología templaria. Entre los escritores que más han abordado el tema se encuentran Louis Charpentier (1905-1979) o Gérard de Sède (1921-2004).

TEMPLARISMO Y MÚSICA

Aunque los documentos apuntan a una práctica monódica propia del canto llano, la orden pudo escuchar en sus últimos años antes de su disolución los motetes polifónicos de Guillaume de Machaut (1300-1377) y Phillipe de Vitry (1291-1361), principal teórico del *ars nova*. La flexibilidad de los rituales templarios se aplicaba en otros campos de la liturgia, lo que implicaba que los templarios adaptaron sus ritos a los diferentes países en los que se encontraban (incluidos los islámicos). Los templarios tomaron del Císter el blanco de sus ropas y la liturgia monástica, siguiendo fielmente la estructura organizativa de las horas litúrgicas. Las prácticas musicales templarias tuvieron que adaptarse a su doble condición de monjes-guerreros, como demuestra la utilización del *Kyrie eleison* como una fórmula militar de exaltación de los soldados, previa a la jornada de combate.

Pero poco se puede decir sobre la música de los templarios, aparte de lo que aparece en algunos textos contemporáneos a la orden y en unas cuantas fuentes documentales diseminadas en manuscritos antiguos. Si como muchos historiadores piensan, los templarios se vieron influenciados por el arte, la arquitectura y el pensamiento filosófico oriental, ¿no deberían haberse impregnado también de las mismas fuentes musicales? Pues parece ser que no, al menos en lo que a la música se refiere. Si hubiera algún atisbo de influencia oriental en el repertorio musical templario sería en el ámbito de la interpretación, y no en el de la teoría, como defienden algunos musicólogos que hermanan los estilos interpretativos de las dos orillas del Mediterráneo.

Así, para tratar de aprender más sobre la música que practicaban los templarios debemos acercarnos a los documentos de regulación de la orden. Algunos círculos esotéricos defienden la existencia de una regla secreta (de nuevo, no documentada) cuya función principal sería la de regular un consejo interior, accesible solo a unos privilegiados. Pero según la historiografía, la redacción de la primitiva regla templaria fue concebida por San Bernardo de Claraval, un monje que participó en su primera versión realizada durante el concilio de Troyes (1118). El texto sería revisado y matizado posteriormente por el patriarca de Jerusalén, Étienne de la Ferté (o de Chartres).**[41]** Los privilegios concedidos mediante este documento a la orden fueron confirmados por textos posteriores como las bulas *Omne datum optimum* (1139), *Milites templi* (1144) y *Militia Dei* (1145). Mediante estos documentos la orden recibía beneficios económicos, una independencia casi absoluta (ligada a la autoridad papal) y derechos de posesión sobre sus conquistas en Tierra Santa. Después de que los cruzados tomaran Jerusalén el 15 de julio de 1099, los clérigos de la Iglesia de Francia se encargaron de

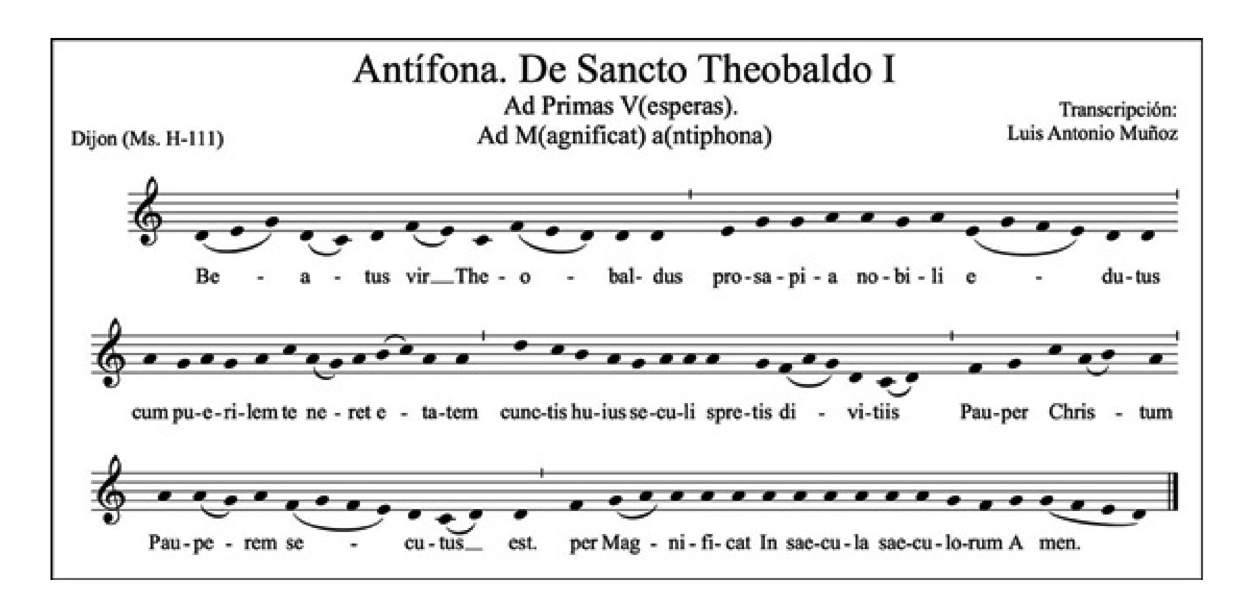
organizar la liturgia para la ciudad santa, tomando como referencia los ritos practicados en la Iglesia de París. Se sabe que la organización del ritual de la Liturgia del Santo Sepulcro fue realizada por Anselmo, un canónigo parisino del que se conocen pocos datos. El redescubrimiento de la regla primitiva de la orden viene del año 1610, en un manuscrito de la abadía de San Víctor, conservado hoy en la Biblioteca Nacional de Francia. También hubo una traducción de *Londres* (1623) a la que siguieron otras durante todo el siglo XVIII, y en varios idiomas, que permitieron completar la información sobre los usos templarios.**[42]**

En uno de estos manuscritos de los archivos de Dijon (ms. H-111) encontramos una curiosidad. Al final del texto aparecen dos partituras en notación de canto llano en las que podemos adivinar dos antífonas del *Magnificat* dedicadas a San Teobaldo y que debían ser interpretadas en las primeras y segundas vísperas del oficio monástico.**[43]** Quizás sean estos los únicos ejemplos de partituras incluidas en un manuscrito templario y tituladas *Beatus vir Theobaldus* y *O confessor Theobalde*.

Los estudiosos no se ponen de acuerdo sobre a quién están dedicados estos himnos. Pero el destinatario más probable, cuya biografía concuerda con los datos narrados en los textos de las antífonas, es Teobaldo de Provins (1033?-1066) a quien los templarios veneraban en la región de la Champagne francesa. Teobaldo, relacionado con Teobaldo II de Blois, perteneció a una familia noble de la Champagne y fue canonizado por el papa Alejandro II entre 1066 y 1073. En pocos años, el culto de este santo se difundió rápidamente por toda Francia comenzando a erigirse iglesias en su honor.

La primera antífona, *Beatus vir Theobaldus*, nos describe una breve biografía del santo:
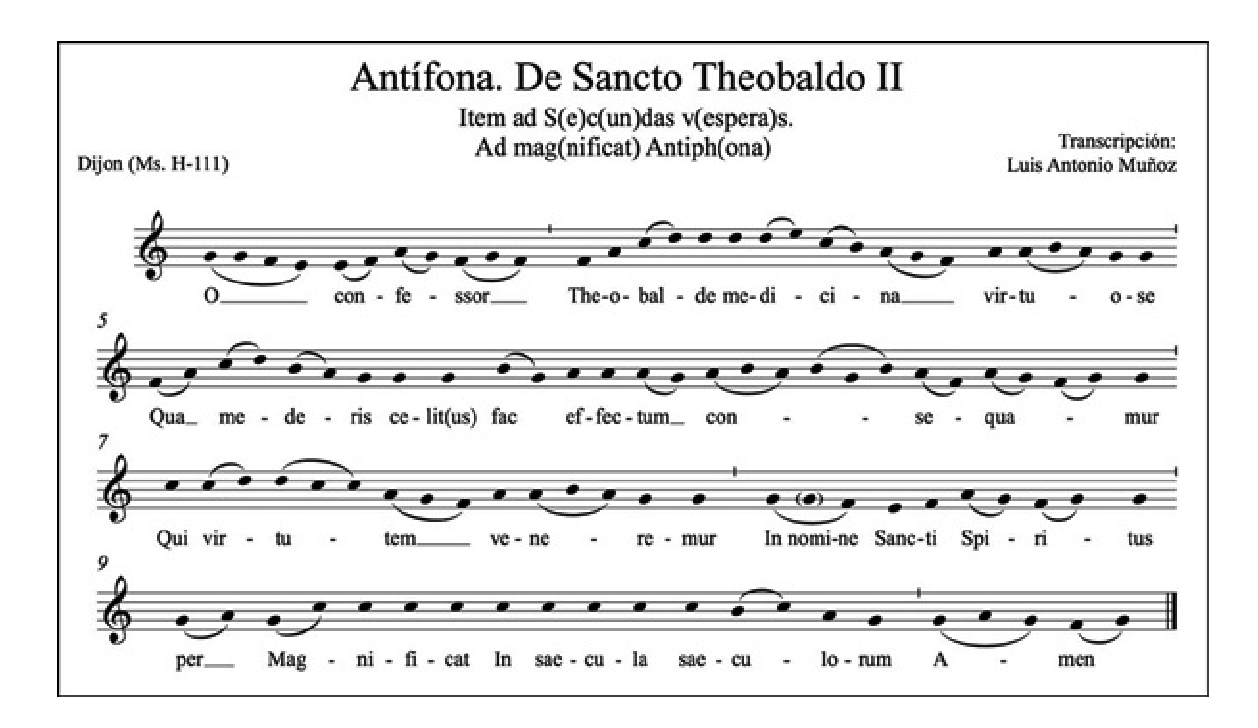
> *Santo varón Teobaldo, surgido de noble estirpe, que en tierna edad decidió rechazar en vida todas las riquezas de este siglo. Fuiste pobre, y seguiste a Cristo pobre.***[44]**



(1.1) *Beatus vir Theobaldus*. Ms. H-111 © Luis A. Muñoz.

Aunque bien podrían referirse a Teobaldo de Vienne (c. 927-1001); Teobaldo de Alba o Roggeri (c. 1100-1150) o Teobaldo de Marly (¿-1247), se da la circunstancia de que el único santo definido como medicina y «confesor» en el *Acta Sanctorum* es Teobaldo de Provins. Un santo que había peregrinado a Santiago y a Roma y que curiosamente fue el protector de la sociedad secreta de los carbonarios en Italia, durante la unificación en el siglo XIX. La segunda antífona, *O confessor Theobalde*, nos da otra pista sobre su posible condición, ya que lo describe de la misma manera que el *Acta Sanctorum*:

> *O confesor Teobaldo, virtuosa medicina, tú que cuidas del cielo haz que consigamos nuestro objetivo de adorar la virtud. En el nombre del Espíritu Santo.*[45]



(1.2) *O confessor Theobalde*. Ms. H-111 © Luis A. Muñoz.

Otro de los ejemplos destacados de música templaria es el del manuscrito del Palacio-Castillo de Chantilly, en el museo Condé.**[46]** Este breviario latino del tercer cuarto del siglo XII tiene como origen la basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén, y fue adquirido por Enrique de Orleáns, duque de Aumale, hacia la mitad del siglo XIX. El manuscrito aporta información interesante sobre el desarrollo de la escritura musical europea en la Edad Media, y ha sido utilizado para una de las escasas grabaciones serias sobre el repertorio templario.**[47]**⊕ Aunque no es posible hablar estrictamente de una música templaria, la obra nos remite en este caso a piezas que por su temática pudieron estar cerca de la orden por su devoción a la cruz o a la Virgen. Destacan las antífonas *Crucem sanctam, Salve regina* o *Te deum patrem ingenitum*, el *Magnificat anima mea* o el salmo *Fiat pax in virtute tua*.

Debido al interés comercial despertado por el tema, existen en el mercado algunas grabaciones relacionadas con ritos templarios de procedencia dudosa que no se pueden enclavar dentro de la corriente historicista. En otro aspecto se encuentran ciertas grabaciones que utilizan comercialmente el concepto templario para vender música contemporánea de la orden, pero nunca música documentada como templaria.**[48]**⊕

¿Y qué nos dice la regla del temple sobre la música? Pues que los templarios estaban adscritos al rito de Jerusalén y que su práctica musical, realizada por los capellanes y cargos litúrgicos del temple, era la propia de los monjes. Los templarios escuchaban tanto las lecturas de los salmos como todo

tipo de textos litúrgicos en el refectorio, durante las comidas. En tiempo de guerra, o si el templario se encontraba lejos de su encomienda, enfermo o débil, tenía permitido sustituir el severo código horario por formas más flexibles que facilitaran su doble labor.[49] Las alusiones musicales principales citan el *Pater Noster*, o el salmo 115, en el que aparece su lema *Non nobis Domine non nobis sed Nomini Tuo da gloriam*, el salmo 116,13, *Recibiré el Cáliz del Señor*, el salmo 95 *Venite exultemus*, el *Te Deum* y el *Benedicamus Domino*. En el octavo punto, la regla alude a dos textos concretos: «Come tu pan con silencio» (*Manduca panem tuum cum silentio*) en alusión a II Tesalonicenses 3,12 y «Puse a mi boca custodia» (*Posui ori meo custodiam*), referido al salmo 39, 2.

Uno de los misterios musicales relacionados con el temple se encuentra en la iglesia del Convento de Cristo. Un castillo en la localidad de Tomar, en Portugal, construido en su mayor parte en estilo manuelino, que fue la casa madre de los caballeros de Cristo, sucesores de los templarios después de la prohibición de la orden. Allí, junto a la espectacular charola octogonal, aparece un tubo de órgano de dimensiones colosales de cuya construcción se conocen muy pocos datos. Edificado probablemente en las primeras décadas del siglo XVI, tiene una altura total de 11,42 m y desde el bisel, de 10,52 m, lo que equivale a un registro de 32 pies, uno de los tubos de órgano más graves. Pero hay algunas cosas que llaman la atención de este tubo: su diámetro anormal de 75 cm, con una espesura de paredes de 2 cm, aparece solo dentro de la iglesia sin estar acompañado de ningún registro similar, ni han aparecido restos de tubos similares. Con respecto al tubo en cuestión existe una curiosidad mayor si analizamos sus dimensiones, ya que según la acústica un tubo de estas características vibraría con una frecuencia de 16,35 Hz (un Do2), un sonido tan grave que resultaría inaudible para el oído humano. De ser esto así, ¿cuál sería la función de este tubo?

Algunos estudiosos plantean la idea de que para que el tubo pudiera sonar debería duplicar su frecuencia una octava a unos 32 Hz aproximadamente, lo que implicaría que la presión del aire insuflado en el tubo debería ser mayor de la normal. Un efecto que se conseguía mediante un mecanismo subterráneo que vendría desde una consola de órgano situada en la estancia adyacente a la charola y de la que no queda ningún vestigio. Así, la función principal del tubo podría ser la de generar una nota pedal de sonoridad rotunda y constante que sería utilizada en algún tipo de práctica musical dentro de la charola. La descripción de la sonoridad del tubo viene de parte de fray Jerónimo Román: [50]

> El horgano mayor (…) tiene un caño que es el contrabajo tan grueso como una buena viga ay en lo largo su propocion esta de la otra parte del choro al lado del evangelio pegado al arco que tiene el choro y rigese por de bajo de tierra porque tiene su guia por el suelo de la capilla y suvele por alli el ayre y con esto haçe su armonia con el mismo concierto que los demas canones. Pero es tan grande el estruendo y ruydo que hase que no se oyen los que hablan ya que esto representa mas magestad que neçesidad.

Desgraciadamente, los dos órganos de la iglesia, el «viejo» y el grande, fueron destruidos en la tercera invasión de las tropas francesas entre 1810 y 1811. Y aunque sigue intentándose reproducir su sonido en el laboratorio, no es nada fácil replicar las condiciones acústicas en las que se hacía sonar este tubo. Probablemente no sabremos nunca cómo sonaba la música que los herederos del temple escuchaban en este lugar tan mágico que es la charola del castillo de Tomar.[51]

Capítulo 2
LA ALQUIMIA Y LA ENIGMÁTICA MUSICAL

Hemos unido la óptica a la música
y los sentidos a la inteligencia,
es decir, las cosas dignas de ver y de oír,
con los emblemas químicos
propios de esta ciencia.

MICHAEL MAIER, *Atalanta fugiens* (1618)

Ay pues en la música unos cantos muy obscuros,
y muy difíciles de cómo vayan cantados: y ansi
otra cosa no son, que un hazer quebrar la cabeça
al que pretende saber la invención del secreto.

PIETRO CERONE, *El melopeo y maestro* (1613)

Durante la Edad Media y el Renacimiento, la filosofía cristiana aceptó el desarrollo de una nueva ciencia denominada *alquimia*, precursora de la ciencia actual. La *alquimia operativa* era un conjunto de doctrinas tradicionales que planteaban la posibilidad de convertir cualquier tipo de metal en oro, mediante el conocimiento de técnicas desarrolladas en un laboratorio.[52] Pero esta idea física de la transmutación, la denominada *piedra filosofal*, acabaría por convertirse en un postulado filosófico orientado a otro tipo de finalidad, la transformación metafórica del ser humano en un individuo más evolucionado y perfecto: es la denominada *alquimia espiritual*.[53]

El saber alquímico tiene su origen tradicional en Grecia o Egipto y llega hasta nosotros gracias a muchas de las traducciones realizadas por los filósofos árabes, pero también toma prestados conocimientos de fuentes como la mitología, la cábala judía o el cristianismo.[54] Esta ciencia estuvo igualmente ligada al *hermetismo*, un sistema filosófico que tomaba como modelo a Hermes Trismegisto, un personaje legendario con rasgos de mitos egipcios y griegos.[55] A Hermes se le atribuye una de las referencias a la relación entre música y alquimia: el texto conocido como *Poimandres*, en el

que su protagonista se convierte en una encarnación del intelecto. Su narración describe el ascenso purificador del alma humana a un estado superior gracias a la participación de la armonía musical de las esferas.

La ciencia alquímica combinaba elementos de la química, el arte, la física, la astrología, el misticismo o la medicina, basando su método en la descomposición de los cuatro elementos básicos (tierra, aire, fuego y agua). Mediante su acción sobre la naturaleza y los materiales, los alquimistas afirmaban conseguir el oro, pero también la fórmula del *aqua vitae* o elixir de vida, capaz de alargar la existencia humana. Para los alquimistas, las leyes naturales eran comunes a los elementos químicos y al cosmos, un escenario donde la geometría, la música y la matemática eran las manifestaciones físicas de esas leyes inmutables. Los adeptos al arte alquímico concebían la relación entre los cuerpos celestes y los metales como algo real, ya que los metales y las piedras preciosas recibían la influencia desde el cielo, modificando sus características químicas en el interior de la tierra, el atanor natural.[56]

Durante todo el periodo medieval, la lucha ideológica de los filósofos se centró en debatir sobre la concepción platónica de los universales frente al aristotelismo de base cristiana.[57] Pero pasado este conflicto, el primero de los alquimistas operativos de la Edad Media en plantearse el uso de la transmutación fue Roger Bacon (1214-1294), un fraile franciscano que puso un considerable énfasis en el empirismo científico. Durante los oscuros siglos XIII y XIV, la alquimia pasó a un segundo plano, sobre todo por el retroceso que supuso la irrupción de la peste y los ataques de Guillermo de Ockham a Tomás de Aquino. En estos años oscuros, el único que mantuvo el interés por la alquimia operativa fue el librero Nicolas Flamel (1330-1417) y unos años después, Paracelso (1493-1541) revolucionaba el mundo alquímico, defendiendo un sistema basado en experimentos y oponiéndose a los anticuados sistemas de Galeno.[58] A partir del siglo XVI, la alquimia comenzó a separarse de concepciones cristianas asentándose en bases mágicas y ocultistas gracias a los experimentos realizados por los magos renacentistas, entre los que destaca la figura de Heinrich Cornellius Agrippa. El desarrollo del método científico acabó con el auge del proceso alquímico-esotérico, aunque fue seguido por importantes figuras de la ciencia como Tycho Brahe o Isaac Newton. Incluso existen casos de alquimistas actuales que afirman haber llegado a conseguir la piedra filosofal, como el enigmático Fulcanelli, famoso por sus escritos alquímicos relacionados con las catedrales góticas.

LA ALQUIMIA DEL SONIDO

Encontramos numerosas alusiones musicales en las obras simbólicas y emblemáticas de los filósofos hermetistas del Renacimiento, para los que la música era una expresión más de la creación de la materia en el orden divino. Francesco Gaffurio reflejó el descubrimiento de la música por Pitágoras en los grabados de su *Theorico Musicae* (Milán, 1492). Jacob Bornitus, en su *Emblematum Sacorum* (1559) colocaba una partitura en un emblema sobre la relación entre lo finito y lo infinito; y Heinrich Khunrath (1560-1605) representaba una mesa llena de instrumentos musicales en su grabado del *Amphitheatrum sapientae aeternae* (Hamburgo, 1602).[59] En 1620 Michael Praetorius publica su *Theatrum instrumentorum* (Wolfenbüttel, 1620) cuya portada es un ejemplo de la relación establecida entre la música de los hombres como un reflejo de la música divina. Pero es posible que tanto la obra de Athanasius Kircher *Musurgia universalis* (Roma, 1650), como los grabados de Robert Fludd incluidos en su *Utriusque cosmi* (Oppenheim, 1617) puedan ser las fuentes iconográficas más interesantes sobre la relación entre música, magia y alquimia en el siglo XVII.

El mundo de la escena musical incorporó en sus argumentos el fenómeno alquímico casi desde el principio, aunque su aparición en la escena se dio principalmente durante el barroco. Como en el caso de la música incidental para la obra teatral *El alquimista*, de Ben Jonson, que se estrenó en Londres en 1710. La música de la obra es una adaptación de un compositor anónimo, sobre obras compuestas por G. F. Haendel (*The Alchemist* HWV 43), que gracias a esta música se abrió un nuevo mercado en Inglaterra. Todos los movimientos (minuet, sarabande, bourrée, air, minuet, gavotte y gigue) fueron concebidos como intermedios entre cada una de sus escenas y fueron extraídos de la primera ópera italiana de Haendel, titulada *Rodrigo*.[60]⊕

LA FUGA DE ATALANTA. EL PRIMER LIBRO MULTIMEDIA

Casi cien años antes, en 1618, se producía un fenómeno de interés para el mundo de la alquimia musical, ya que se llevó a cabo la edición de una obra que es considerada como la primera fuente que integra música compuesta para la totalidad del proceso alquímico, convirtiéndose así en uno de los primeros intentos de formato multimedia de la historia. Esta obra, conocida como *Atalanta fugiens*, fue compuesta por Michael Maier (1586-*c.* 1622) durante el fenómeno del iluminismo rosacruz, en el reinado de Federico V del Palatinado.[61]⊕

Michael Maier (1568-1622), doctor en Filosofía y Medicina, alquimista y místico, nace en Rensburg, Holstein (Alemania) en 1568. Entre el año 1587 y 1592 estudia en las universidades de Rostock, Núremberg, Padua y Frankfurt donde consigue graduarse en letras. Se sabe que en 1601 ejerció la medicina en el *White Lion Inn* en Gdansk, volviendo a Praga en 1608. Según algunas fuentes, viajo frecuentemente entre 1611 y 1614, estuvo en Sajonia, Inglaterra y Ámsterdam. En el año 1612 se convirtió en el médico honorífico de cabecera de Rodolfo II, que le había otorgado el título de conde palatino. En sus últimos días intentó entrar a formar parte del protectorado del príncipe danés Federico III, al que dedicó varias de sus obras. Maier murió en Magdeburgo en 1622.**[62]**

La *Atalanta fugiens* es un proyecto que se llevó a cabo gracias a la colaboración entre el grabador e ilustrador Juan Teodoro de Bry y su cuñado Mateo Merian. La impresión fue realizada en los talleres de Hieronimus Gallerus, en Oppenheim (1618), con el título completo de *Atalanta fugiens, hoc est emblemata nova de secretis naturae chymicae*. Su forma final surge de la mezcla entre los conocimientos alquímicos y musicales de Michael Maier, muchos de ellos adquiridos en Praga, así como de sus contactos con el arquitecto Salomón de Caús, el rosacruz inglés John Dee o el también rosacruz Robert Fludd.

Maier concibió la idea de un libro que pudiera resumir el proceso alquímico en un formato «multimedia» uniendo imagen, texto y música. A tal efecto, concibió una serie de grabados, textos y partituras que formaron parte de una obra que consta de cincuenta grabados alegóricos, precedidos por un *mote*, a modo de título. Debajo de cada uno de los cincuenta emblemas se encuentra un epigrama en latín acompañando a una partitura musical en forma de fuga.**[63]**

El argumento escogido por Michael Maier para su obra es un conocido mito griego: la competición entre la hija de Esqueno, Atalanta, y el biznieto de Neptuno, Hipómenes. La leyenda cuenta que Atalanta era una bella mujer que para huir del matrimonio retaba a una carrera de velocidad a todo aquel que deseara conseguir su mano, aunque para el perdedor reservaba una muerte atroz. El único que consigue ganarla en esta empresa es Hipómenes, un bello joven que urde el plan de arrojar durante la carrera las tres manzanas de oro del jardín de las Hespérides que le había regalado Venus. Atalanta, prendada del joven, se detiene varias veces para recoger cada una de las tres manzanas y pierde la competición. Así, el ganador salva su vida y recibe su premio en carne, por lo que acude junto a su amada al templo dedicado a la

diosa Cibeles a consumar su pasión. En un primer momento, la diosa, enfadada por tal profanación, les transforma en leones, aunque después se compadece de ellos y los engancha a su carro, convirtiéndolos en seres divinos.

Según el propio Maier, la *Atalanta fugiens* es una obra alquímica concebida como un todo, «para ser vista oída y entendida» por los iniciados que deseen alcanzar la piedra filosofal. Una piedra que algunos alquimistas definieron como «piedra musical» y que consideraban una alegoría del conocimiento. Las cincuenta fugas musicales del libro basan su sentido en la simbología derivada del número tres, asociado desde tiempos remotos al concepto de divinidad, de trinidad o de perfección espiritual. Todas las fugas del libro están escritas a tres voces, dos de las cuales se persiguen según un canon o norma preestablecida, sobre una tercera voz, un *cantus firmus* que se repite con ligeras variaciones de proporción rítmica.[64] Cada una de las voces de las fugas corresponde a un personaje del mito en una estructura que se repite tres veces con cada uno de los tres textos. La voz principal lleva el nombre de *Pomum morans*, en alusión a las manzanas que retrasan a Atalanta, y es la base sobre la que se construye el tejido polifónico. Una de las dos voces realiza el papel de *Atalanta fugiens* («La Atalanta que huye») escapando de su canon, denominado *Hippomenes sequens* («Hipómenes, el perseguidor»).[65]
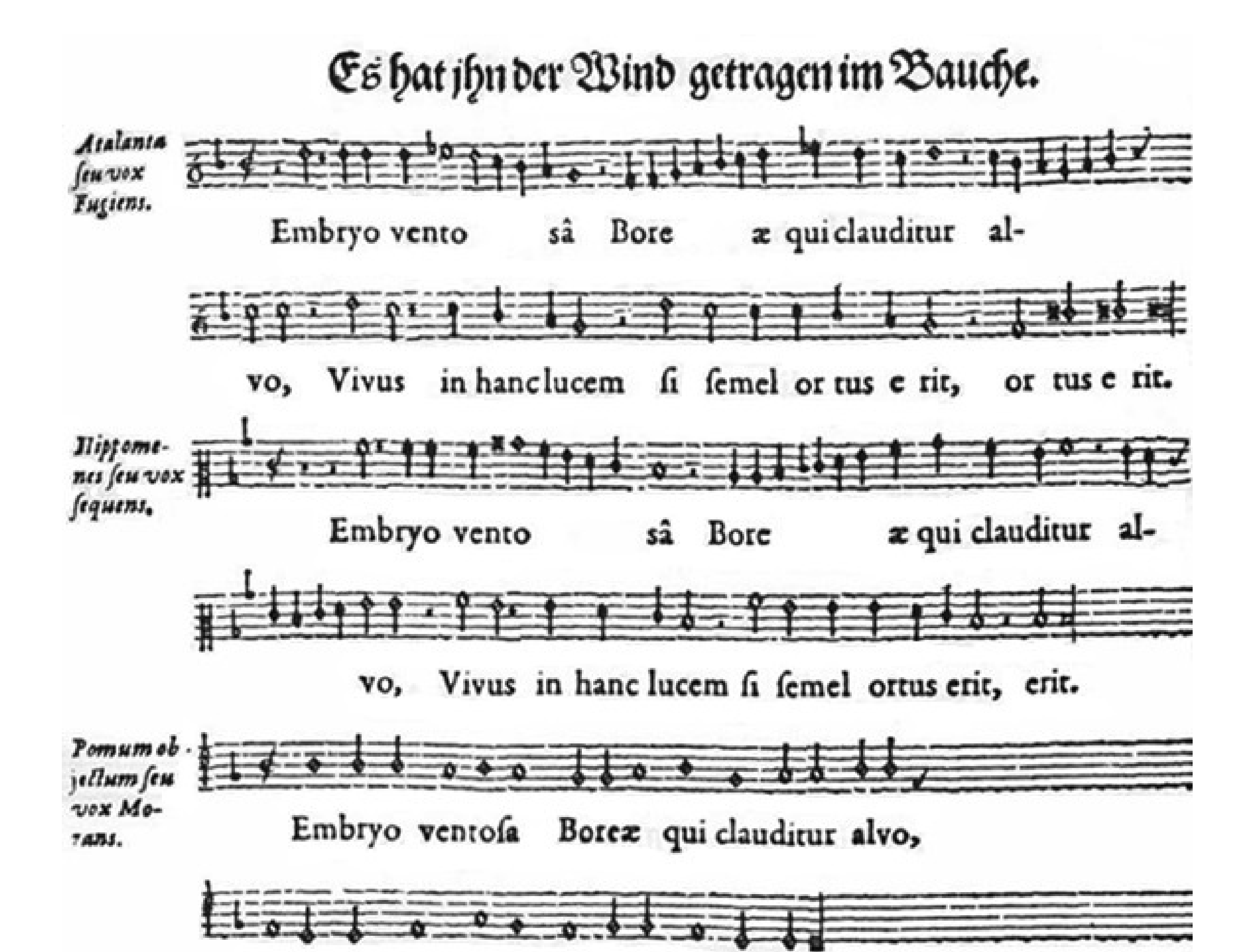
Portavit eum ventus in ventre ſuo.

El viento lo llevó en su vientre.



EPIGRAMMA I.

Embryo ventosâ BOREÆ *qui clauditur alvo,*
Vivus in hanc lucem ſi ſemel ortus erit;
Unus is Heroum cunctos ſuperare labores
Arte, manu, forti corpore, mente, poteſt.
Ne tibi ſit Cæſo, nec abortus inutilis ille,
Non Agrippa, bono ſydere ſed genitus.



(2.1) Grabado y partitura de una de las fugas de la *Atalanta fugiens*.

El elemento que aporta riqueza musical y conceptual al conjunto de la obra es la diversidad de las tesituras vocales utilizadas, así como el uso de los distintos modos y escalas en una construcción musical que asocia elocuentemente música y texto. Por un lado, la obra nos ofrece fugas-canon con una concepción brillante y alegre, basadas en el uso de proporciones pequeñas y tesituras agudas (soprano, tenor). Por otro, nos ofrece composiciones adecuadas al carácter reflexivo del texto al que acompañan, mediante el uso de tesituras graves y homofonías estáticas y lentas.

La música compuesta por Michael Maier para su libro es un complemento perfecto para los emblemas y los textos, pero por desgracia, no es de excesiva calidad si la comparamos con la obra musical de alguno de sus contemporáneos, como Samuel Scheidt o Claudio Monteverdi. En su descargo debemos decir que Maier era más ideólogo que artista, por lo que sería justo definirle como un humanista que utilizó sus limitados

conocimientos sobre música como una herramienta para ilustrar su teoría alquímica.

ENIGMAS MUSICALES Y ARMONÍAS SECRETAS

Dentro de la música existe una corriente denominada *Música enigmática* que comprende aquellas obras cuyo contenido especulativo necesita de una resolución por parte del intérprete en base a un enigma o acertijo propuesto por el compositor.**[66]** Si no se resuelve la prueba con acierto no es posible interpretar la partitura, ya que no se conocen las reglas que permiten su codificación y posterior realización. Estos enigmas, expresión del *doppio senso* (o doble sentido), son inherentes a la cultura renacentista y se encuentran en disciplinas de la creación como la literatura, la arquitectura o la pintura. Sus melodías ocultas se escondían detrás de la enorme afición por el juego y el ingenio filosófico.**[67]**⊕

Probablemente, una de las influencias para la creación de procedimientos enigmáticos musicales fue la tradición de grabados emblemáticos. En los primeros libros importantes de emblemas, como el publicado por Andrea Alciato (1492-1550) y titulado *Emblematum libellus* (1531) se establecía una tradición estética que perduraría unos cuantos años en diversas disciplinas del arte europeo. Una visión simbólica del mundo, representada por los emblemas, que fue transmitida a la composición musical durante el Renacimiento y parte del Barroco. Como en la obra de Ludovico Agostini, un clérigo-músico nacido en Ferrara, que en 1571 y 1581 había publicado dos libros sobre música que contenían algunos madrigales con notación enigmática.

Pero la tradición enigmática musical no toma referencias solo de la emblemática barroca, cuyo componente es básicamente visual, sino que bebe de otras fuentes como la lingüística y la gramática. En 1668 se edita una interesante obra recopilatoria que resume el trabajo de análisis poético de años anteriores. Su título es *Poesis artificiosa* y su autor es un profesor de humanidades del Tirol y de Rávena: R. P. F. Paschasius. En la obra de Paschasius se analizan aspectos curiosos de la poética, algunos de los cuales influyen en prácticas comunes de composición musical. Los poemas analizados se dividen en tres grupos: los basados en *juegos adivinatorios*, los basados en *estructuras de fundamento visual* y los basados en *funciones acústicas*. De la lectura de este texto extraemos que en el siglo XVII el nexo entre la poética y la música era evidente. Así nos encontramos con poemas

que influyeron en numerosos compositores polifónicos, como los que tienen forma de enigma, también llamados *logogrifos*, poemas músicos y *caligramas* o poemas *cancrizantes*, que permiten leer la música en sentido inverso con una intención claramente pseudocríptica, heredera de las técnicas utilizadas por los maestros medievales.[68]⊕

Uno de los primeros ejemplos de obra matemáticamente estructurada es la misa *Sub tuum praesidium*, de Jacob Obrecht, formada por 888 compases con divisiones internas de 333 compases (como en el caso del *Gloria*). Otros autores que compusieron con artificios musicales y retóricos similares a los de Obrecht fueron John Dunstable, Josquin des Prez, Johannes Ockeghem y Orlando di Lasso.[69]⊕ En España destaca la figura de Bartolomé Ramos de Pareja (1438-1491), teórico musical y autor de una obra titulada *De musica tractatus, Bartolomei Rami de Pareia hispani* (1482) en la que analiza obras enigmáticas y especulativas de compositores como Guillaume Dufay y Antoine Busnois, pero además aporta obras enigmáticas de composición propia, como el canon enigmático de su autoría conservado en Florencia con el título de *Sive lidium in Synemenon*, compuesto entre 1470 y 1473.[70]⊕ También en España, la figura de Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682) fue esencial dentro del pensamiento enigmático musical.[71] Caramuel fue un erudito en el sentido más amplio de la palabra y los textos que escribió abarcaron múltiples facetas de la ciencia y del saber de su época. En su obra *Primus calamus ob oculos ponens metametricam*, compuesta en Roma y editada por Fabius Falconius en 1663, hacía uso de su amplio conocimiento de la lengua y la gramática, para componer una serie de enigmas lingüísticos y complicados juegos de ingenio, que tendrían una influencia notable en las composiciones musicales del siglo XVII.[72]

Otro autor español, Juan del Vado (1625-1691), violinista y organista de la Capilla Real y compositor muy orientado hacia lo oculto, era un amante de la literatura, los jeroglíficos y la ciencia musical de los cánones.[73] Del Vado publicó un libro titulado de *Misas de facistor*, donde incluía una serie de ocho cánones enigmáticos de movimiento perpetuo, con forma circular. También publicó en 1677 la obra *Empresas enigmáticas*, en la que insertaba una serie de cánones visuales de fuerte contenido religioso y político, como el canon de la *Rueda de la fortuna sublime*, en el que unos pájaros se hallan rodeados por una partitura circular, dentro de la cual se lee el lema «No hay virtud sin contrario», o el caso de un *canon perpetuo* que permite la realización musical de una pieza a doce voces, adornada con los signos del zodíaco.

El compositor cordobés Fernando de las Infantas en su obra *Plura modulationum genera* (Venecia, 1579), y Scipione Cerreto en su obra *Della prattica musica vocale et strumentale*, editada en Nápoles en 1601 por Giovanni Giacomo Carlino, incluyeron también cánones enigmáticos en unas obras que se convirtieron en antecedentes para la creación de *El melopeo* de Cerone.[74]⊕

PIETRO CERONE. EL MELOPEO Y MAESTRO

En el año 1613 se editaba en Nápoles *El melopeo y maestro*.[75] El título hace referencia a una obra teórica de carácter casi enciclopédico, que se considera la primera recopilación española sobre música. Compuesta de 22 libros en 1.160 páginas, supuso una gran influencia sobre la teoría musical española a lo largo del siglo XVII y parte del XVIII.[76] El autor, Pietro Doménico Cerone de Bérgamo (1561-1625), nos aporta una información valiosa sobre las prácticas musicales propias del siglo XVI y principios del XVII, acercándose a fuentes como la de los autores Juan del Vado, Francisco de Montanos, Nicola Vicentino o Juan Bermudo, entre otros. Una obra que trata aspectos relacionados con el canto llano (Libro III), la teoría mensural (Libro IV), la variación vocal e instrumental (Libro VIII), el contrapunto (Libros IX y X) o el canon y la fuga (Libro XIV).

Pero es en el último libro donde encontramos su importante colección de enigmas musicales provenientes de diversas fuentes españolas, italianas y franco-flamencas (algunas de más de un siglo) e incluyendo algunos de autoría propia. Cerone comparaba estos enigmas con los «juegos de palabras» literarios, dedicándolos a todos aquellos «amigos de sutilezas y secretos». Además de describir su particular manera de entender la música, Cerone cita también a sus compositores favoritos, entre los que se encuentran Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero, Alonso Lobo, Mateo Romero y Tomás Luis de Victoria, dejando un lugar a G. P. Palestrina, J. des Prez, O. Lassus, C. Rore y P. Vinci.

Para entender el capítulo de Cerone dedicado a los enigmas musicales, hay que verlo como una «guía», donde el autor nos proporciona los planteamientos al mismo tiempo que las soluciones. Todo el texto del enigma se acompaña de una explicación que ayuda a completar el acertijo y que desvela la «clave» para resolver el problema. Como forma de completar la información, se encuentra el contenido visual, ya que cada enigma se acompaña de un grabado que nos muestra tanto la partitura como las figuras

relacionadas con el motivo enigmático. En unos casos, el grabado incluye parte de la solución encriptada, en otros es un mero complemento estético del acertijo.

Los cuarenta y seis enigmas presentados en *El melopeo*, ordenados según su dificultad, pertenecen en su totalidad al género del canon fugado. Algunos utilizan técnicas de transposición interválica, mientras que otros utilizan técnicas basadas en la variación de la proporción rítmica, como en el enigma «del elefante» en el que es necesario cambiar los valores de las figuras (blancas por negras y negras por blancas). En la parte superior de otro enigma titulado *De la suerte o de los dados*, luce el lema *Casus ubique valet* («El azar reina sobre todas las cosas»).

Es una composición breve a dos voces cuyo grabado muestra una mano derecha que lanza tres dados, encima de la cual distinguimos un pequeño pentagrama con un silencio de breve. La tirada de dados sirve para decidir cuál de los dos intérpretes tocará primero y aquel que gane la tirada deberá comenzar a leer su pentagrama correspondiente, pero será la otra voz la que tendrá que resolver el enigma para que la música tocada no sea «disonante y falsa». La clave del enigma es el silencio de breve que aparece en lo alto de la partitura, y que debe ser añadido por el perdedor para completar el enigma e interpretar la música sin errar.

Entre los enigmas, los más interesantes son aquellos en los que se despliega una partitura visual, como en el *Enigma del sol que se oscurece*, que debe resolverse cambiando todas las notas que correspondan a la nota «Sol» (escritos en valores de blanca), y «oscurecerlas», convirtiéndolos en valores de negra, lo que permite que el canon encaje a la perfección. Otro ejemplo similar es el del *Enigma de las sierpes*, que utiliza las serpientes para sugerir el método de resolución del acertijo mediante el intercambio de las voces, como en el caduceo de mercurio. Ejemplos también curiosos son los cuatro de los cuarenta y seis enigmas desplegados en forma de cruz, en cuyos brazos se inscriben las partituras a interpretar. En estos cánones cruciformes, las partituras deben descifrarse según los parámetros aportados por las distintas claves. En uno de ellos, la figura de la cruz incorpora la partitura del canon enigmático en sus travesaños, mientras que en otro la señal de la cruz es la clave que induce a resolverlo, ya que el truco es elegir los compases de la partitura según la señal de la persignación católica de la misa. Entre estos cánones que se basan en la resolución gráfica se encuentran el *de la balanza*, el *de la mano* (en alusión a la famosa «mano aretina» de Guido de Arezzo), el *enigma del espejo* o el *enigma de la escala*. Dentro de estos enigmas gráficos

hay varios de elaboración compleja como el *enigma del ajedrez*, en el que los fragmentos de melodía están diseminados en un tablero de ajedrez y los intérpretes pueden moverse aleatoriamente para crear las melodías siguiendo los movimientos de las piezas del juego. Finalmente, el *enigma del caos*, con un significado casi alquímico, utiliza un gráfico circular basado en cuatro colores, que representan los cuatro elementos. El músico debe combinar bien los elementos para conseguir en base al código de color la correcta resolución del problema y completar así su melodía. Con Cerone se consolida una moda de composición que llegará a un punto culminante con las obras enigmáticas del genial Johann Sebastian Bach.

Capítulo 3
LEONARDO DA VINCI.
EL MÚSICO DESCONOCIDO

¿No sabes que el alma nuestra está hecha de armonía
y que la armonía no se engendra sino por la simultaneidad
o por la proporción de los objetos que se hacen ver y oír?

LEONARDO DA VINCI (1492-1519)
Tratado sobre la pintura

La inquietud científica de Leonardo da Vinci (1452-1519) le hizo profundizar en una ciencia que compartía campos comunes con la magia y el pitagorismo, por lo que muchos han querido ver en su figura una especie de mago o iniciado esoterista. Pero hay que ser muy atrevido para afirmar que Leonardo, definido como genio, loco o revolucionario, era un ocultista o incluso, como algunos defienden, el gran maestre de una sociedad secreta. Vemos qué dice al respecto en sus aforismos:

> El que invita a la credulidad en la nigromancia debe ser reputado como el más tonto de los razonamientos humanos […]. Pero la nigromancia es verdadero estandarte y bandera echada al viento para servir de guía a la necia multitud […]. Cierto es que si existiera la nigromancia, como creen los pobres de espíritu, no habría sobre la Tierra nada que la igualara en daño o en provecho del hombre.[77]

De estas palabras podemos extraer que, o Leonardo renegaba de la nigromancia (o sea, de la magia negra), o que, en el caso de haberla practicado, escribió un testimonio que le podría salvar de posibles acusaciones que le habrían costado la vida.

Históricamente, sabemos que la personalidad de Leonardo se había formado fuertemente influenciada por el pragmatismo de su padre, un notario establecido en Florencia, que desde muy joven le había intentado encaminar hacia la profesión de asesor comercial. Pero el joven inventor acabó por desarrollar sus enormes aptitudes en multitud de campos de la ciencia y de las artes, entre los que destaca la música. En su *Cuaderno de anatomía*, Leonardo

cita la existencia de un tratado de música compuesto por él, del que no existe ninguna copia en el mundo, ni pista sobre su paradero.[78]

Para realizar el retrato del perfil musical de Leonardo da Vinci, podemos extraer información tanto de algunos de sus textos, como de sus biógrafos entre los que se encuentran Giorgio Vasari, Anónimo Gaddiano, Giovanni Paolo Lomazzo o Paolo Giovio.[79] El más importante de todos, Giorgio Vasari (1511-1574), comentaba en su obra *Las vidas* aspectos de la personalidad compleja, inquieta e inconstante de Leonardo, citando sus aptitudes para la música:

> Estudió también música, enseguida aprendió a tocar la lira y, como alguien que ha recibido de la naturaleza un espíritu elevadísimo y lleno de elegancia, muy pronto fue capaz de improvisar cantos divinamente.[80]

Leonardo estudió la música como una manifestación del fenómeno físico-acústico, fuertemente relacionada con aspectos mágicos, esotéricos, filosóficos y naturales. De sus escritos, extraemos su interés por fenómenos como el de la propagación del sonido, siendo uno de los primeros que observa la formación de patrones geométricos sonoros: «Si la mesa se golpea a lo largo de diversas líneas, el polvo se concentra sobre ella en varias formas de montes y pequeñas montañas».[81]

En uno de sus manuscritos, explica su visión científica sobre la transmisión del sonido a través del aire:

> Igual que el sonido que atraviesa el aire […] los círculos propulsados por cualquier fuerza se reúnen sin ningún impedimento, y penetran y se atraviesan unos a otros, manteniendo la causa de su centro.[82]

Es evidente que Leonardo estaba interesado por demostrar los experimentos atribuidos a Pitágoras y que andaba detrás de hallar la relación existente entre la afinación de una cuerda y su tensión, fórmula que sería descubierta años después por el jesuita Marin Mersenne:

> Tengo varias cuerdas estiradas cada una en octava de la otra, y quiero que cada una de ellas se estire un dedo más. Me pregunto qué peso será el que las estire […], y cuál será la voz resultante.[83]

Otro campo de interés leonardiano es el de la fisiología de la voz y del sonido, que provenía de sus exhaustivos estudios anatómicos, así como de su inquietud por medir la pérdida de intensidad sonora, debido a la distancia de

los objetos: «Me pregunto si un sonido pequeño y cercano podría parecer tan alto como un sonido más alto y a mayor distancia».[84]

UNA CRONOLOGÍA MUSICAL DE LEONARDO

Leonardo da Vinci se trasladó a Florencia sobre el año 1464 y en poco tiempo recaló en el taller del pintor Verrochio, en el que recibió sus primeras clases de construcción de instrumentos, de música y canto, y donde comenzó a tocar la lira da braccio. Antes de su partida hacia la corte milanesa de Ludovico el Moro (Sforza), fue testigo de las reuniones organizadas en la Academia platónica florentina por el mago renacentista y neoplatónico Marsilio Ficino (1422-1499).[85]

Las artes de Ficino, denominadas *magia simpatética*, se basaban en la creencia de que los fenómenos de gran magnitud (astronómicos) podían influir sobre los de pequeñas dimensiones.[86] El interés práctico de Ficino por la ciencia de la música se centró sobre todo en la práctica de una magia talismánica, que para muchos era sinónimo de brujería, salvo para los Médicis, que le ayudaron a escapar de las acusaciones heréticas en varias ocasiones. Ficino concebía la música como una herramienta mágica, sobre todo cuando cantaba con su lira himnos dedicados a Orfeo en sus ceremonias de construcción de talismanes. Unas piedras o minerales que al captar la energía atribuida a un planeta y actuar en conjunto con determinadas emociones y pensamientos, influían directamente en aquel que las poseyera. Pero además de Ficinio, Leonardo conoció en la nueva Academia Platónica a la élite de la intelectualidad florentina, entre los que se encontraban Leon Battista Alberti y Pico Della Mirandola. En una combinación de imaginación, razón y discurso, las tertulias de la Academia manejaban conceptos musicales alrededor de una armonía universal y cósmica, que se plasmaba en el acto mágico del canto, la danza y la práctica instrumental.

Sobre 1480 Leonardo asistió también a otro tipo de encuentros organizados por Lorenzo el Magnífico en los jardines de San Marcos, situados entre las calles florentinas de Cavour y San Gallo. Y en 1482, abandonaba el influjo de los Médicis, presentándose ante Ludovico Sforza en Milán donde se asentaría durante diecisiete años.[87]⊕

Tanto Lomazzo como Galiano coinciden en describir las excepcionales capacidades musicales de Leonardo y hablan de la misión encargada por Lorenzo el Magnífico para que en su viaje a Milán el pintor llevara a Ludovico Sforza una lira de plata. Viaje que hizo acompañado de su

discípulo, el joven músico Atalante Migliorotti y de Tommaso de Peretola, apodado Zoroastro por sus inclinaciones esotéricas:

> Con gran reputación, fue conducido Leonardo a Milán ante el duque, al que le gustaba mucho el sonido de la lira, para que tocase; y Leonardo llevó consigo el instrumento que él mismo había fabricado en gran parte en plata para que la armonía tuviese mayor timbre y una voz más sonora.[88]

El 23 de febrero de 1482, los carnavales se vieron adornados en la corte por un importante concurso de poesía y música en el que Leonardo y Atalante, resultaron vencedores. Migliorotti tocó también la lira da braccio en Mantua, en una representación de *Orfeo*, a la que Leonardo asistió mientras trabajaba en su *Virgen de las rocas* (1483-*c.* 1490). Durante este periodo, también se dedicaba a organizar fiestas para las clases más acomodadas, como la *Fiesta del paraíso* en honor de Gian Galeazzo Sforza e Isabel de Aragón (1490) o la *Danae* de Baldassare Taccone, representada en 1496.

Leonardo se relacionó también con importantes teóricos de la música como Franchino Gaffurio (1451-1522), a quien se considera el personaje de su *Retrato de un músico*.[89] Gaffurio, que había sido maestro de capilla en la catedral de Milán desde el año 1484, hizo que Leonardo conociera sus tratados *Theorica musicae* (1492), *Practica musicae* (1496) y *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1500), y el genio de Da Vinci lo definía como un maestro admirable en el canto y en la enseñanza.[90] Ya en 1494, y en medio del ambiente represivo instaurado por el dominico Savonarola, se produjo la publicación de la obra, *De divina proportione*, del fraile Luca Pacioli, una elucubración sobre la matemática y la geometría de los sólidos platónicos, que fue profusamente ilustrada por su amigo Da Vinci.

En 1499, Leonardo se trasladó a Venecia y dos años más tarde volvió a Florencia, donde residió hasta 1506. Durante este periodo, en 1501, Octaviano Petrucci editaba y publicaba la que se considera la primera obra musical impresa de la historia, el *Harmonice musices odhecaton*.[91] Tres años después comenzaría a trabajar sobre el retrato de Lisa Gherardini, *La Gioconda*, en un taller en el que los músicos animaban al pintor en las sesiones de posado. Vasari nos comenta en qué condiciones se realizó el cuadro:

> […] Mona Lisa era muy hermosa; mientras la retrataba, tenía gente cantando y tocando, y bufones que la hacían estar alegre para escapar de esa melancolía que se suele dar en las pinturas de retratos.[92]

Certificado por el comentario que Leonardo escribió en su *Tratado de la pintura* como los atributos y costumbres de un buen pintor:

> […] Se hace acompañar a veces de músicos y lectores, que hacen oír bellas y variadas producciones, las cuales lejos de todo ruido de martillos o de cualquier otro bullicio son escuchadas con deleite.[93]

En el año 1506, Leonardo regresa a Milán llamado por Charles d'Amboise, como arquitecto y pintor de la corte. En 1513 se instala en Roma para servir a Giuliano de Médicis y durante el año 1516 se traslada a Francia como primer pintor de la corte, invitado por el rey Francisco I, que consideraba su presencia como una especie de tesoro personal. En esos últimos años, la residencia privada de Leonardo será el castillo de Cloux, donde viviría hasta su muerte en el año 1519.

Pero ¿qué pensaba Leonardo sobre la música? En 1513 comienza a redactar su *Tratado sobre el arte de pintar*, con alusiones a las reglas de la composición musical y pictórica:

> La música puede llamarse hermana de la pintura, ya que depende del oído, segundo sentido en categoría, y su armonía nace de la unión proporcionada de sus partes, que suenan simultáneamente subiendo y bajando en una o más cadencias armoniosas.[94]

En tiempo de Leonardo, cuando todavía no existían las grabaciones, la repetición de la música y su carácter efímero eran considerados signos de imperfección:

> La pintura sobrepasa en excelencia y señorío a la música, porque no muere luego de haber dado a luz sus creaciones, como le ocurre a la desventurada música; la pintura, al contrario, prolonga su existencia mostrándonos sobre una simple superficie toda su vitalidad.[95]

> La música adolece de dos males uno de los cuales es su muerte y el otro la pérdida de tiempo: su muerte va unida siempre al momento que sigue su expresión; la pérdida de tiempo radica en su repetición, haciéndola odiosa e indigna.[96]

Al morir Leonardo, Francesco Melzi se hizo cargo de sus dibujos y documentos, ordenándolos correctamente, hasta que en 1570 fragmentó su legado entre sus cinco hijos, lo que ocasionó su notable deterioro por el

descuido de Orazio, que amontonó los textos y dibujos en un desván. Después de varios intentos de robo por parte del preceptor de la casa Melzi, Lelio Gavardi, comenzó la epopeya novelesca de unos manuscritos anhelados por hombres poderosos, lo que causó su dispersión por multitud de países.

Los instrumentos musicales en los Códices leonardianos

Como inventor, Leonardo da Vinci diseñó instrumentos musicales que mezclaban características de varios instrumentos. Como en el caso del *tambor-vasija de barro*, que tenía tres campanas de resonancia para que sus sonidos fueran consonantes y armónicos. O como el *tambor-flauta*, en cuya campana se realizaban varios agujeros para variar el sonido afinado producido por el parche. Otra familia de instrumentos leonardianos son los autómatas musicales, algunos de cuyos diseños se basan en mecanismos de pivotes ajustables que permiten programar el ritmo de las baquetas, en un sistema parecido al de las cajas de música o los rodillos de pianola. Ejemplos de este tipo de diseños son los *Tres tambores autómatas* del Códice Madrid I, o el diseño del *Carro tambor mecánico*, concebido para su utilización en batallas y cuyo sistema funcionaba al ser tirado por un animal de carga.

Los diferentes estudios sobre música de Leonardo están diseminados entre todos sus códices.[97] En el Códice Arundel (1503-1505) se encuentran dibujados en dos de sus folios 15 instrumentos de todo tipo, normalmente de pequeño tamaño. Concretamente, en el folio 136 r. y 176 r. aparecen varios tambores, algunas carracas, un órgano-carraca y una trompeta. Los códices franceses nos aportan más información sobre otros instrumentos de pequeño formato, sobre los mecanismos internos de la viola organista, una zambomba, una corneta y una cabeza de animal mitológico convertida en instrumento. El Códice Atlántico, denominado así por los «atlas» que contiene, nos aporta otro apunte sobre el mecanismo de la viola organista, así como información visual sobre flautas glissando, un timbal mecánico y el carro tambor tirado por caballos. Y por último tenemos los Códices de Madrid, donde Leonardo plasmó sus inquietudes acerca de dos instrumentos mecánicos como el tambor triple y el timbal con tres baquetas, un órgano portativo de pequeño formato y un órgano revolucionario, probablemente diseñado para adornar las fiestas cortesanas al aire libre.

No existe ninguna documentación que certifique que Leonardo construyera ninguno de sus instrumentos, salvo una lira de plata, citada anteriormente. Esta lira de plata no aparece en ninguno de sus dibujos, por lo

que su diseño debió perderse en algún manuscrito desaparecido y la única referencia que nos permite hacernos una idea aproximada es su *Lira sobre la cabeza de un animal mitológico*.[98] Leonardo concibió la posibilidad de añadir unas cuerdas tensadas al cráneo de un animal, mezcla de caballo con cabra, utilizando el hueco resonador del cráneo para producir el sonido y dejando el paladar para localizar el espacio de los trastes.[99]⊕ Esta documentación llevó al profesor Simone Vignato a tratar de construir un instrumento que se tradujo en la realización en 2003 de la primera lira de plata sobre el molde del cráneo de un caballo.[100]

El segundo instrumento significativo diseñado por Leonardo fue la conocida como *viola organista*.[101]⊕ Los bocetos y apuntes sobre este artefacto son bastante ilustrativos a la hora de describir un instrumento basado en una o varias ruedas, cuyo giro viene determinado por la acción mecánica del instrumentista mediante una manivela o palanca adosada a su cuerpo. Es por tanto un instrumento que surge de la inquietud de Leonardo por dos aspectos técnicos: la producción de un efecto mecánico continuo e independiente y la posibilidad de mezclar dos técnicas de interpretación: la cuerda frotada y la polifonía del órgano. Diseños leonardianos que sirvieron para el desarrollo en 1619 de un instrumento de teclado denominado *geigenwerk*, concebido por el lutier Hans Hayden y que aparece en un grabado del *Sintagma musicum*, escrito por Michael Praetorius entre 1614 y 1619.[102] En la actualidad son varios los lutieres que han tratado de desarrollar prototipos de *geigenwerk*, pero el trabajo más completo sobre los bocetos de Leonardo lo ha realizado el japonés Akio Obuchi, que ha trabajado sobre dos tipos de mecanismo: uno basado en ruedas giratorias, y otro en unas cintas continuas, que producen el mismo efecto que las ruedas. Otro lutier que ha desarrollado en 2013 una versión del instrumento es el polaco Slawomir Zubrzycki.

La primera interpretación del manuscrito del Códice de Madrid II que lleva en su folio 176 r. el dibujo de una especie de órgano con tubos inclinados fue realizada por el historiador, organólogo y musicólogo Emmanuel Winternitz (1898-1983) en el año 1982.[103] Pero es el trabajo del investigador y estudioso del órgano histórico Joaquín Saura el que materializó nuevas conclusiones para la construcción de un primer prototipo del denominado *órgano de tubos de papel*.[104] Tanto la primera versión de Saura (2000) como las otras dos posteriores de Joaquín Lois (2002 y 2005) utilizan un registro de tubos de papel maché frente a los de la época de Leonardo, que eran normalmente de distintas aleaciones de metal o de madera. Leonardo

concibió un órgano a la manera de los antiguos órganos portativos, añadiéndole una serie de mejoras estructurales. Colocó el instrumento en un arnés y orientó el teclado en posición vertical. Los tubos eran alimentados por un fuelle de doble recorrido que al vaciarse en una de sus dos mitades se llenaba en la otra. La tercera mejora fue la concepción de un registro de tubos inclinado, que permitía al instrumentista ver mientras tocaba. Así, el órgano de Leonardo es considerado uno de los primeros antecedentes del acordeón, inventado y desarrollado en el siglo XIX.

Para poder hacernos una idea de la sensibilidad musical de Leonardo, no tenemos más que atender a la interpretación musical que realizó de la Fontana della pigna (Fuente de la piña) durante un viaje a Rímini en agosto de 1502. Después de apreciar el sonido provocado por los catorce caños de la fuente poligonal, concibió la posibilidad de sustituir el aire de los órganos por agua: «Se hace una harmonía con las diversas caídas de agua como viste en la fuente de Rímini, el 8 de agosto de 1502».**[105]**

Leonardo llegó a la idea de la fuente sonora gracias a la combinación de sus estudios pitagóricos con su conocimiento de la obra de Vitruvio, que describía la existencia de un órgano *hidraulis*, cuyo mecanismo utilizaba el vapor del agua caliente para generar el sonido. En el libro décimo de su tratado de arquitectura, Vitruvio hablaba de un «órgano de agua», que había sido inventado por otro ingeniero llamado Ctesibio:

> En consecuencia, cuando se tocan las teclas con las manos, estas empujan hacia adelante y hacia atrás las regletas, cerrando y abriendo los orificios alternativamente, y producen unos sonidos musicales en una múltiple variedad de modulaciones, si se accionan respetando el arte de la música. **[106]**

Idea que Leonardo plasmó en su texto de esta manera:

> Con la caída del agua de una fuente formarás una armonía como la de un instrumento con muchas concordancias y voces. […] Los dientes abrirán los caños del agua que cae en los vasos poco […], como hace la mano sobre las teclas del órgano.**[107]**

Según el diseño de Leonardo, el proyecto de la fuente quedaría integrado en una obra civil de mayor calado, a imitación del jardín del edén, en el que el mecanismo haría sonar una música concertada y constante mezclada «con el perfume de los limoneros».

Es bastante conocida la capacidad de Leonardo de escribir en forma especular y no han sido pocas las explicaciones que se han dado que abarcan desde algún tipo de trastorno cerebral, hasta la ocultación de un contenido incómodo para la inquisición. Quizás uno de los grandes misterios con respecto a Leonardo es que habiendo sido tan aficionado a la música no conservemos en la actualidad ninguna partitura compuesta por él.

En el Códice Windsor, existe un folio en el que aparecen una serie de jeroglíficos enigmáticos compuestos por Leonardo como entretenimiento. En sus jeroglíficos utilizaba alusiones musicales para presentar al lector juegos de palabras que debían ser resueltos con distintos grados de dificultad, como por ejemplo cuando usa los nombres de algunas notas para formar una frase.

Quizás el más conocido de todos sea el que nos muestra un anzuelo en forma de «L» que en italiano se pronuncia *amo*, seguido de una partitura musical con las notas Re, Mi, Fa, Sol, La y la sílaba *zar*, más una nota *Re*. Juntando todo, la frase resultante es *L'amore mi fa sollazare* (*El amor me hace solazar*).

Pero los investigadores se empeñan en buscar códigos ocultos leonardianos en lugares insospechados. Como Giovanni Maria Pala, que en su libro *La música escondida* refleja una hipótesis que pretende demostrar la existencia de una melodía encriptada por Leonardo en el cuadro de *La última cena*. Según Pala, para realizar tal partitura Leonardo utilizó un pentagrama imaginario en el que la distribución de los panes y las manos de los apóstoles estaba asociada a diferentes alturas y duraciones musicales. No satisfecho, encontró que uniendo con líneas las diferentes notas era posible descifrar una frase en hebreo antiguo *Bô nezer ûsbî*, cuyo significado oscila desde «*En Él consagración y gloria*», hasta «*A Él diadema, corona y gloria*».[108]⊕

La obra de Palla no merece un comentario especial, ya que las hipótesis musicales planteadas son inconsistentes y, como suele ser común en este tipo de publicaciones, el libro no contesta preguntas importantes sobre las motivaciones del autor para encriptar dicha melodía en su pintura más conocida. Escuchar la melodía propuesta por Palla nos lleva a pensar que Leonardo fue poco original creando una música que no destaca ni por su belleza ni por su armonía, algo curioso en alguien que demostró su genialidad en todo aquello que abordaba y que conoció en persona la música de polifonistas como Josquin des Prez, Heinrich Isaac, Alexander Agricola, Jacob Obrecht o Johannes Tinctoris.

Los genios, por mucho que lo intenten, no pueden ser mediocres.

Capítulo 4
LA MASONERÍA. CANTANDO AL ARQUITECTO DEL UNIVERSO

Al reconocer todas las leyes necesarias
para la constitución de las obras musicales,
podemos también aplicar dichas leyes a verdades
de otro nivel.

LOUIS-CLAUDE DE SAINT MARTIN (1743-1803)

La música constituye una revelación
más alta que ninguna filosofía.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Muchas personas catalogan la masonería como una secta secreta. Pero ante las acusaciones de sectarismo, la propia institución se defiende presentándose como una entidad humanista, social y filosófica cuyos rituales discretos (no secretos) se encuentran reservados para los iniciados que los realizan bajo su propia voluntad. Y curiosamente, como veremos, son muchos los músicos que han pertenecido alguna vez a este grupo.

Gracias a los manuales masónicos sabemos que cada masón realiza su labor individualmente, pero también que desarrolla su trabajo en las reuniones de masones o *tenidas*, donde se interpreta libre y respetuosamente la figura del Gran Arquitecto del Universo. Desde sus primeras redacciones, el código masónico rechazaba las afirmaciones dogmáticas, tomando como referencia, entre otros, los ideales propios de la revolución francesa: *Libertad, Igualdad y Fraternidad*. El *Diccionario universal de la masonería* recoge hasta ciento cincuenta y cuatro Ritos masónicos, que diferencia de los ritos (con minúscula) que son psicodramas cuya carga simbólica refuerza la estructura de cada logia. Entre los segundos se encuentran las ceremonias de iniciación, las celebraciones funerarias o los pasos de grado.[109]

El origen de la masonería es incierto. La innumerable bibliografía sobre el tema habla de orígenes legendarios que van desde la antigua Grecia o Roma hasta Egipto, Mesopotamia, Siria o la India. Pero la mayor parte de

publicaciones fiables coinciden en fijar su origen histórico en la Edad Media, ya que los primeros documentos reales sobre la existencia de logias de constructores están fechados a mediados del siglo XIII. En estos años existieron una serie de corporaciones gremiales que de una manera u otra asumieron un código de conducta reglado, en el que se plasmaban los principales usos y costumbres, así como aspectos jurídicos y administrativos. Las logias hacen alusión a los talleres que los constructores de catedrales instalaban junto al edificio para realizar los trabajos auxiliares de la construcción, como el desbastado o tallado de la piedra. Dichos talleres tenían su origen en los denominados *collegia fabrorum* o corporaciones de albañiles y constructores que se habían creado ya en la antigua Roma.

La tradición relata que el primer código específicamente masónico fue un texto que el rey Athelstan de Inglaterra redactó en el año 926 para las corporaciones de constructores y que es denominado *Constituciones de York*. Un manuscrito que se perdió en el siglo XV y fue reescrito «de memoria» por los que lo conocían. Quizás por esto el documento masónico original más antiguo que se conoce es la *Carta* o *Estatutos de Bolonia*, redactados en 1248. En 1275 se crea en Estrasburgo una asamblea masónica, y en 1356 se da forma a la Company of Masons de Londres, en lo que se consideran los primeros eventos documentados de reuniones masónicas importantes.**[110]**

La masonería *operativa* medieval es aquella que trabajaba la piedra de manera práctica y que regulaba su estructura en tres grados: aprendices, compañeros y maestros. Esta masonería necesitaba mantener ocultos ciertos secretos constructivos por motivos gremiales y comerciales, por lo que desarrolló un sistema oral de información basado en rituales. Pero a partir de 1717 la masonería operativa se convirtió en *especulativa* o *aceptada* y matizó el secretismo inicial para crear una nueva tradición iniciática y esotérica, centrada en el pensamiento filosófico. En 1717 se reunieron en Londres cuatro logias para crear la Gran Logia de Londres y Westminster en un proceso dirigido por John Theophile Desaguliers y James Anderson. Al segundo se le atribuye la redacción en 1723 del primer texto que regula la masonería operativa y que es denominado *Constituciones de Anderson*. A partir de este momento surge un nuevo modelo de masonería que se difundirá con rapidez por gran parte del mundo anglosajón y francés.**[111]**

LA MÚSICA EN LAS LOGIAS. MÚSICOS MASONES EN EL SIGLO XVIII

Para los masones, la música es una forma más de masonería que posee una gran importancia, ya que alude a la armonía del mundo y expresa la relación armónica entre los miembros de una logia. El compositor o intérprete realiza su trabajo «tallando» el alma del ser humano, que, mediante el estudio de los símbolos y el progresivo crecimiento moral, abandona su estado «en bruto» para convertirse en parte de la «Gran Obra».

Los primeros masones desarrollaron un tipo de música para difundir sus ideales y para recaudar fondos en las conocidas sociedades filarmónicas o auditorios públicos: son los denominados *conciertos en pasos perdidos*. Pero, además, las logias necesitaron de una serie de composiciones para adornar y completar el contenido de los rituales secretos, por lo que crearon las *columnas de armonía*, grupos de músicos masones que estaban exentos de pagar los tributos anuales (capitaciones) a cambio de interpretar en directo la música de los rituales. En estas columnas de armonía, la tradición inglesa derivó hacia un mayor uso del *harmonium*, instrumento apegado a la tradición anglicana, mientras que los alemanes desarrollaron una mayor diversidad de formaciones de cámara.**[112]**⊕

No son muchos los compositores masónicos conocidos del siglo XVII. Se sabe que hacia 1650, en el castillo de Saint Germain-en-Laye, asistieron a las tenidas de la corte de Enriqueta de Inglaterra, Nicolas Derosier (c. 1690) o Françoise Couperin (1668-1733), masones al igual que el francés Jean Phillipe Rameau (1683-1764). Por estos años, Francesco Geminiani (1687-1762) daba clases en Londres, donde tuvo como alumno a Henry Carey (1687-1743), posible autor de la música de un himno masónico conservado en una famosa recopilación de canciones escocesas e inglesas titulada *Calliope, or English Harmony* (1739).

Además de estos compositores, se encuentran otros menos conocidos que compusieron melodías tradicionales recopiladas en cancioneros masónicos, como Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749), Gaspare Spontini (1774-1851), Niccolo Piccini (1728-1800), Friedrich-Heinrich Himmel (1779-1814) o Henri-Joseph Taskin (1779-1852).

A partir del nacimiento de la masonería aceptada, podemos hablar de una auténtica ordenación de piezas musicales destinadas a reforzar el contenido de los rituales masónicos y a adornar las ceremonias de las logias. Los primeros ejemplos de canciones masónicas aceptadas están fechados sobre 1723, y son contemporáneos a la promulgación de las *Constituciones* de Anderson, un texto que posee cuatro canciones tradicionales masónicas cuyos títulos son la *Canción del maestro*, la *Canción del vigilante*, la *Canción de los compañeros*

y la *Canción del aprendiz*, que se vieron complementadas con una quinta, la *Canción de los francmasones*, en la edición de 1742. Estos cancioneros se encontraban acompañados unas veces de las partituras, mientras que, en otros casos, el texto especificaba qué melodía tradicional podía utilizarse para encajar el poema.

El primer cancionero recopilatorio de canciones masónicas es el de Jean Christoph Naudot (1737), seguido de muchas ediciones en años posteriores.[113] En 1740, James Oswald publicó una serie de poemas entre los que se encontraban varias canciones e himnos escoceses dedicados a la masonería.[114] Ya a comienzos del siglo XIX, en el que los cancioneros son cada vez más complejos y ricos en sus fuentes musicales, Caspar Fürstenau (1771-1819) compuso sus *Seis canciones masónicas*, op. 16, una obra para guitarra, flauta y coro masculino para la logia Zu den drei Balcken (Las Tres Vigas) y otras seis para la logia Zur Bundeskette (La Cadena Federada).[115]⊕ En sus primeros treinta años, el siglo XIX también dio a luz numerosas recopilaciones como la *Colección de cánticos de la paz inmortal* (1804); los *Cánticos para la logia Perfecta Unión* (Douay 1804); *Las canciones de Delorme*, también conocidas como *Bluette maçoniques* (1806), el *Cancionero de Holtrop* (Holanda, 1806), *Les Lyres maçonniques sous l'Empire* (1809-1814), el *Masonick Minstrel Deadham* de Massachussets (1816) o el *Chansonnier d'Azé* (1822).[116] En el siglo XX se confeccionaron, entre muchos otros, cancioneros como la *Recopilación alpina* (1901); *La recopilación de la logia E. Renan* (1918) o los *XII antiguos cantos masónicos* (1932), publicados por la logia Los Amigos Verdaderos de la Unión y el Progreso.

De pocos es conocido que la primera ópera masónica representada en público se tituló *The generous freemason* (*El masón generoso*) y que se representó en 1731, sesenta años antes de que Mozart compusiera su ópera masónica *La flauta mágica*.[117] El libreto estaba compuesto por el masón William Rufus Chetwood, que era apuntador en el teatro Drury Lane de Londres, y la música había sido compuesta por tres autores diferentes: John Seeles, Richard Clarke, violinista del teatro Drury Lane, y Henry Carey, compositor y poeta. Por la nota aparecida el 20 de agosto de 1730 en el *Daily Post* sabemos que la ópera pertenecía al género típicamente inglés de la ópera-balada (*a Tragicomi-Farcical Ballad Opera*) y que estaba aderezada con coreografías del señor de Saint Luee o la señora de Lorme, y una serie de danzas exitosas como la *Danza de los zapatos de madera*, la *Danza de Pierrot y Pierrette* o la *Danza de la broma negra*. La tercera página del manuscrito contiene la dedicatoria:

> Al recto y piadoso gran maestre, maestros, guardianes y resto de hermanos de la antigua y honorable sociedad de masones libres y aceptados, esta ópera ha sido humildemente compuesta por su obediente y devoto siervo. El autor, un francmasón.[118]

En 1775, casi sesenta años después de la fundación oficial de la masonería, Louis-Claude de Saint-Martin (1743-1803) escribía su obra *Des erreurs et de la vérité* (*Sobre los errores y la verdad*), firmada con un seudónimo: *El filósofo desconocido*.[119] Saint-Martin había sido discípulo de Martinès de Pasqually, un masón practicante de la cábala que le había iniciado en el esoterismo masónico, una mezcla de ideas rosacruces, pitagóricas, alquímicas y egipciacas. El libro de Saint-Martin rescata el pensamiento de Robert Fludd, Cornelio Agrippa y John Dee para realizar un análisis de la naturaleza del ser humano desde perspectivas simbólicas, numéricas e incluso lingüísticas, manejando conceptos como el de *lenguaje primordial*. Para él, la música nos revela las verdades metafísicas:

> Animaría (a otros músicos) a creer que, por muy perfectas que sean sus composiciones, existen otras de un orden diferente y más perfectas. Y que solo su conformidad con estas hace que la música artificial nos conmueva y nos provoque una emoción mayor o menor.[120]

Son conocidas sus traducciones al francés de las obras de Jacob Boehme, y sus referencias a pensadores como Hildegarda de Bingen o Emmanuel Swedenborg, por lo que progresivamente se alejó de la magia y la alquimia para derivar hacia una orientación teosófico-cristiana. Los postulados de Saint-Martin incorporan algunos elementos que poseen una cierta originalidad, especialmente los centrados en la rítmica y en la métrica del lenguaje. Para él, el acorde perfecto mayor es la auténtica expresión de la armonía de la creación, por su capacidad para satisfacer al oído humano.[121]

Otro masón, Antoine Fabre d'Olivet (1767-1825), desarrolló su teoría musical en una serie de escritos conocidos bajo el título de *La música explicada como ciencia y como arte*, compuestos entre 1813 y 1815.[122] Aunque el autor no los pudo editar en vida, fueron conocidos gracias a la edición en el periódico *La France Musicale* (*La Francia Musical*), propiedad de los hermanos Escudier, que los habían encontrado en el año 1840. En sus textos, d'Olivet analiza aspectos musicales y teóricos de su época desde una óptica masónica. Sus reflexiones abarcan, por ejemplo, la importancia de la voz frente a la música instrumental y de la melodía frente a la armonía.

Analiza también la pérdida de las capacidades terapéuticas de la música debido a la implantación del temperamento igual, frente a la afinación pitagórica, defendiendo la teoría de las correspondencias entre notas musicales, planetas y estados de ánimo. D'Olivet trata igualmente aspectos como la superioridad de la música de la Antigüedad frente a la música «moderna» de su época; o sobre el componente lingüístico de la ciencia especulativa musical, a la que definía como un puente cultural que permitió a las civilizaciones antiguas un mejor conocimiento de las leyes armónicas y una preparación para la abstracción metafísica.

La lista de compositores o intérpretes masones nacidos en el siglo XVIII es muy extensa. De ella podemos extraer los nombres de Franz Anton Hoffmeister (1754-1812), que perteneció a la logia Balduin zur Linde (Balduino al Tilo) desde 1799; Ignaz Pleyel (1757-1831) que ingresó en la logia Zum Goldenen Rad (La Rueda Dorada) en 1785; Franz Burgmüller (1766-1824) que ingresó en la masonería en 1817 en la logia Zu der drei Verbündeten (Las Tres Alianzas); Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) iniciado en la logia Amalia en 1820; el hijo menor de W. A. Mozart, Franz Xaver Mozart (1791-1844), miembro de la logia Zur halle der Beständigkeit (El Salón de la Constancia) o el director de orquesta Louis Spohr (1793-1859) que había ingresado en 1807 en la logia Ernst zum Compass (Ernst al Compás) alcanzando el grado de maestro masón en Berlín.

El rey de Prusia, Federico II (1712-1786), mecenas de las artes y flautista aficionado, también había ingresado en la masonería en 1738.[123] Federico llegó a ser gran maestre de la logia Los Tres Globos, de 1744 a 1754 y amigo personal de J. S. Bach (1685-1750), a quien algunos relacionan con la institución masónica.[124] Aunque este hecho es hoy en día indemostrable, sí es cierto que su hijo Johan-Christian Bach (1735-1782), ingresó en la masonería después de haber residido en Londres a partir de 1763, donde creó con su amigo el viola-gambista Carl-Friedrich Abel (1723-1787) una sociedad de conciertos en 1764.[125] Ambos participaron en el primer concierto del Masonic Hall, un 23 de mayo de 1776. Fueron admitidos en la Logia Las Nueve Musas (The Nine Muses), recibiendo la dispensa «de todo deber de cotización». Johan-Christian fue iniciado, y nombrado compañero y maestro el mismo día: el 15 junio de 1778.

Los años finales del siglo XVIII fueron difíciles, especialmente en Austria, un país en el que el apogeo de la masonería tuvo lugar en el breve periodo comprendido entre los años 1780 y 1785. En el año 1742 se había fundado en Viena la primera logia masónica bajo el influjo del ingreso en la masonería

del emperador Francisco I, esposo de María Teresa de Austria y padre de José II. La emperatriz no simpatizaba demasiado con la masonería, lo que obligaba a las logias a actuar bajo un cierto grado de discreción tolerada; pero parece ser que la joven emperatriz prefería la pertenencia de su marido al club masónico, en lugar de sus constantes escarceos amorosos. Este hecho impidió en gran medida el desarrollo de una bula en contra de la masonería, promulgada por Clemente XII. En 1764 María Teresa suprimió formalmente la masonería, aunque a partir de su muerte en 1780 los masones empezaron a dejarse ver sin ningún tipo de recato en las calles de Viena, una ciudad que pasó de tener doscientos masones en seis logias a unos mil miembros en ocho logias.

En el mes de diciembre de 1785 se produjo el decreto (sanción) por el que José II, sucesor de María Teresa, establecía la patente de masón.[126] El objetivo principal era el de regular una orden que estaba creciendo de manera peligrosa para los intereses de la corona, ya que estaba formada tanto por intelectuales como por políticos y miembros de los más altos estamentos de la sociedad. Además, las logias rendían obediencia a la Gran Logia Madre de Berlín, algo peligroso para la integridad política de Austria. José II no era masón, pero la orden trató de acercarse lo más posible a las posturas de su gobernante. A partir de 1794, los masones fueron acusados de jacobinos y Austria se encontraba en una situación parecida a la de Baviera, donde la orden de los Illuminati había sido prohibida por lo que muchos hermanos masones habían sido perseguidos duramente, retirándolos de sus cargos y desterrándolos del país. En 1795 se producía en Austria la prohibición total para todo tipo de sociedades secretas en un ambiente en el que vivió uno de los grandes genios de la música: Wolfgang Amadeus Mozart.

MOZART. EL HERMANO MASÓN

El catálogo de música masónica mozartiana se divide en dos. Por un lado, se encuentran las obras que Mozart compuso antes de su ingreso en la masonería, utilizadas tradicionalmente en las logias por su adecuación al contenido de los rituales. Por otro, las que compuso como masón iniciado, después de cumplir veintiocho años.[127]⊕

No sabemos si la predisposición de Mozart hacia la masonería tuvo como origen a su tatarabuelo, David Mozart (1620-1685), que era albañil y maestro de obras en Augusta, y cuya estirpe trajo al mundo a dos albañiles más, bisabuelos de Wolfgang. A la edad de once años el joven Mozart no hubiera

sido aceptado como miembro en ninguna logia, pero compuso una música para un texto de un himno masónico que regaló al doctor Joseph Wolf como agradecimiento por haberle tratado de viruela: era la canción *An die Freude* (K. 53, 1767). Otro médico masón, Franz Antón Mesmer le encargaría también la realización de su primera obra escénica, *Bastiene und Bastienne* (*Bastián y Bastiana*), un *singspiel* que compuso un año después.[128]

Cuatro años después, Mozart compuso en Salzburgo una partitura para coro y orquesta para acompañar el salmo cristiano 129 *De profundis clamavi* (K. 93, 1771), que sería adaptada con posterioridad por el propio compositor para el ritual masónico. Algo parecido a lo que ocurrió con el *lied* para tenor y piano *O Heiliges Band* (*Oh Santa unión*, K. 148, 1772), compuesto con dieciséis años para alguna celebración o banquete masónico. Cinco años después da forma a su composición del Gradual de la Fiesta de la Virgen María *Sancta Maria Mater Dei* (K. 273, 1777), para coro mixto y que originalmente tampoco tenía una finalidad masónica, siendo añadida con posterioridad a la práctica de las logias vienesas. Y en tan solo dos años, siguiendo la sugerencia del barón Tobias Gebler, revisó la última versión de un drama masónico que había compuesto con diecisiete años, titulado *Thamos, König in Ägypten* (*Thamos, rey de Egipto*, K. 345, 1779), probablemente su primer acercamiento a la temática egipcia, muy de moda debido a los descubrimientos de las campañas napoleónicas y tratada con posterioridad en *La flauta mágica*.

Se piensa que Mozart entró en la masonería gracias al barón Otto Freiherr von Gemmingen, maestro masón al que había conocido en su estancia en Mannheim y parece seguro que fue iniciado como masón el 14 de diciembre de 1784 en la logia vienesa La Beneficencia (Zur Wohltagtigkeit). Su nombre aparece por primera vez en los documentos de la logia con fecha de 5 de diciembre de 1784 y es unos días después, el 14 de diciembre, cuando recibe la iniciación al primer grado. En ese mismo año, Mozart compuso las que podrían ser sus dos primeras obras como masón iniciado, un *Adagio canónico para 2 corni di bassetto y fagot* (K. 410, 1784) y otro *Adagio para 2 clarinetes y 3 corni di bassetto* (K. 411, 1784), ambos realizados con propósito ritual-procesional. A partir de este punto, el catálogo mozartiano abrazaba la masonería, como en la cantata *Dir Seele des Weltalls, o Sonne…* (*A ti, alma del universo, oh Sol*, K. 429, 1785).[129] Según algunos musicólogos, esta obra fue realizada para una tenida abierta, mientras que otros investigadores la consideran una obra para un ritual de ingreso del propio Mozart en la logia La Esperanza Coronada.

1785 fue un año convulso para los masones vieneses. En diciembre de ese año, la patente de masón de José II obligó a fundir todas las logias vienesas en tan solo dos, por lo que las logias San José, La Constancia, La Beneficencia y La Nueva Esperanza Coronada, adoptaron el nombre de la última. Pero a partir de 1788, La Nueva Esperanza Coronada cambió de nombre, denominándose solo La Esperanza Coronada (Zur Gekrönten Hoffnung) como lo había hecho desde su fundación en 1770. Debido a las persecuciones del Estado, en 1793, La Esperanza Coronada suspendió su actividad. La otra fusión se produjo por la unión de las logias La Verdadera Concordia, Los 3 fuegos, La Palmera y Las 3 Águilas que se unieron en otra mayor denominada La Verdad (Zur Warheit). En esta última, Mozart fue testigo, un 11 de febrero de 1785, de la iniciación de su amigo Joseph Haydn, a quien dedicó sus *Seis cuartetos de cuerda*.[130]

Con respecto al ingreso de Mozart en la masonería, existen algunas posturas enfrentadas: el investigador Heinz Schuler señala a Mozart como iniciado en la logia La Beneficencia, una de las más modestas de Viena, y lo relaciona con la logia La Verdadera Concordia, aludiendo a un documento con fecha de 7 de enero de 1785. Schuler incluye finalmente a Mozart en la logia La Nueva Esperanza Coronada desde 1786 hasta 1791, año de su muerte.[131] Sin embargo, para Jan Assman, Mozart perteneció a La Beneficencia de 1784 a 1785, posteriormente fue miembro de la logia La Nueva Esperanza Coronada de 1785 a 1788 así como de La Esperanza Coronada de 1788 a 1791.[132] La diferencia entre los dos estudiosos es que Assman no concibe a Mozart como iniciado en la logia La Verdadera Concordia, sino que lo considera un invitado a alguna de sus tenidas.[133] Ante estos hechos, existen dos posturas más a tener en cuenta: Paul Nettl y Frederick Smyth defienden que no es posible determinar una fecha de «paso» al grado de maestro, mientras que Lewis Main y Jacques Chailley determinan una fecha, la del 22 de abril de 1785, según un registro de la logia La Verdadera Concordia, por lo que Mozart habría sido nombrado maestro el mismo día que su padre.

Los datos indican claramente que las ceremonias de iniciación del padre de Mozart tuvieron que ser realizadas con mucha premura, debido al viaje que este tenía que realizar a Salzburgo. Leopold fue propuesto para su iniciación en marzo de 1785, siendo iniciado como aprendiz el 6 de abril del mismo año. El 16 de abril y con tan solo diez días, se produjo la ceremonia de aceptación como compañero. Wolfgang compuso para la ocasión *Gesellenreise* (*El viaje del compañero,* K. 468, 1785), un *lied* sobre el texto basado en un poema de

Joseph von Ratschky.[134] El 24 de abril, Mozart y su padre, ambos presuntamente maestros masones, asistieron a una tenida en honor del afamado minerólogo Ignaz von Born, maestro de La Nueva Esperanza Coronada. Wolfgang compuso para dicha celebración la cantata titulada *Sehen, wie dem Starren Forscherauge* (*La alegría masónica*, K. 471, 1785). Un día después, Leopold volvería a Salzburgo sin ver más a su hijo, ya que falleció en 1787.

Por indicaciones de sus hermanos masones, Mozart compuso música para dos canciones en el año 1785, que se perdieron o se destruyeron sin que conozcamos los motivos, cuyos títulos eran *Des Todes Werk* (*El trabajo sobre la muerte*) y *Vollbracht ist die Arbeit* (*El trabajo de los maestros ha sido terminado*).[135] En noviembre de ese mismo año, terminó una de sus obras masónicas más conocidas: *Maurerische Trauermusik* (*Música para un funeral masónico*, K. 477, 1785), para conmemorar los servicios fúnebres del duque Mecklenburg-Strelitz y del conde Franz Veith Edler de Galantha, ambos hermanos de logia. El 15 de diciembre de 1785, la logia La Esperanza Coronada organizaba una velada musical en la que Mozart estrenó su *Concierto para piano* en mi bemol mayor (K. 482, 1785), la misma tonalidad que utilizó para la composición de su sinfonía más masónica, la n. 39 (K. 543, 1788), escrita como una celebración de la hermandad y de la alegría de la vida.[136]

Durante el año siguiente, Mozart compuso dos canciones relacionadas entre sí, casi con toda seguridad debido al proceso de unificación de logias producido en Viena. La primera, *Zerfliesset heut geliebte Brüder* (*Sumérgete hoy, querido hermano*, K. 483, 1786), concebida para la apertura de la logia y según algunos, compuesta para la bienvenida de logias de nueva formación. Aunque su título alude claramente al ritual de apertura, o sea, al comienzo de una tenida masónica. Su segunda obra, *Ihr unsre neuen Leiter* (*Oh, vosotros nuestros líderes*, K. 484, 1786) fue compuesta para el cierre de la logia, y también se relaciona con el nombramiento del nuevo gran maestre de la Federación de Logias Vienesas.[137]

En años posteriores Mozart escribió una serie de obras como el *Adagio y fuga en Do menor* (K. 546, 1788), que no era masónica, pero se utilizó en los rituales; la pieza instrumental *Adagio y rondó para flauta, oboe, viola, cello y armónica de cristal o Celesta* (K. 617, 1791), escrita por Mozart mientras trabajaba en *La flauta mágica* y probablemente interpretada en un banquete de logia; o el conocido motete *Ave verum corpus* (K. 618, 1791), originalmente escrito para el coro escolar dirigido por Antón Stoll en Baden y

adoptado igualmente para el trabajo de logia. Ya en los últimos años de su vida en Viena y en su cénit creativo y vital, Mozart compuso las últimas obras de su catálogo masónico. Como *Die ihr Unermesslichen* (*Pequeña cantata alemana*, K. 619), compuesta por encargo de su logia en 1791.**[138]** De esta época es también su otra cantata titulada *Eine Kleine Freimaurer Kantate* (*El elogio de la amistad*, K. 623, 1791) y escrita en honor de la logia La Nueva Esperanza Coronada.**[139]** Aparte de consideraciones subjetivas sobre el contenido masónico de su *Réquiem* (K. 626, 1791), se considera la última obra masónica del compositor el himno *Lasst uns mit geschlungen Händen* (*Enlacemos nuestras manos*, K. 623a, 1791), que se interpreta en las logias mientras se constituye lo que los masones llaman la cadena de unión.**[140]**

La Flauta mágica. Una ópera masónica

La flauta mágica (K. 620) es un compendio de géneros y estilos, que incorpora elementos propios de la fiesta teatral, de la ópera bufa, de la ópera seria y del *singspiel*. La principal influencia para la composición de su libreto es la historia de *Lulú o la flauta mágica*, que se unió al cuento de *Dschinnistan* de Christoph Martin Wieland. Sobre la base fantástica de esos cuentos orientales, Mozart y su hermano masón Schikaneder trabajaron en equipo para crear una obra en alemán, orientada al público humilde, que alternaba magistralmente lo profano y lo esotérico. La música de Mozart y el libreto de Schikaneder se adaptaron con soltura a la necesidad de los lenguajes del teatro lírico en todos sus géneros, para reflexionar sobre la significación directa del poder mágico de la música.**[141]**⊕

El argumento de la ópera es sencillo pero efectivo. De manera fortuita, Tamino, un joven príncipe vestido con ropas orientales, entra en el reino de la Reina de la Noche, perseguido por una malvada serpiente-dragón. Allí conoce a Papageno, un pajarero que le engaña diciéndole que ha sido él quien le ha salvado de la maléfica criatura. Pero la verdadera salvación de Tamino procede de tres damas enviadas por la Reina de la Noche con un cometido: encargar a Tamino que rescate a Pamina, la hija de la reina, de su secuestro por el sacerdote Sarastro. Tamino, al ver el rostro de la joven, se enamora de ella y decide aventurarse al encargo con la ayuda de Papageno. Sin embargo, una vez llegados al reino de Sarastro, se darán cuenta de que no todo es lo que parece. Sarastro no es el malvado sacerdote descrito por la reina, sino el maestro de una sociedad de iniciados y Pamina no está secuestrada, sino custodiada por Sarastro bajo la vigilancia del malvado Monostatos. Los

amantes deciden quedarse y pertenecer al templo de los sabios, pero para ello tendrán que superar diversas pruebas rituales, realizando juntos un proceso de iniciación que les permitirá llegar con éxito a consolidar su amor.

La sencillez original de esta historia se vio completada por la influencia del ilustre masón Ignaz von Born, que transformó un simple cuento de hadas en una historia simbólica, incluyendo alusiones veladas al ritual masónico y promulgando la difusión de determinados valores humanísticos, políticos y sociales. Von Born y Mozart concibieron esta ópera como un drama simbólico que permitiera mostrar los ritos masónicos al gran público por muy humilde que este fuera, sin desvelar los misterios de la iniciación. Sin embargo, en tanto que masones, Mozart y Schikaneder tenían prohibido desvelar el contenido de los ritos a costa de su propia vida. Y la leyenda cuenta que el compositor pudo ser envenenado por otros hermanos masones al desvelar parte de los rituales en *La flauta mágica*.

Pero ¿cuáles son los símbolos esotéricos de la ópera? Según Jacques Chailley, la flauta de Tamino, fabricada con la madera de un roble milenario durante una gran tormenta, es un símbolo de aire que manifiesta su poder al permitir dominar la naturaleza. La flauta, un instrumento de poder del que no se debe abusar, guarda una relación directa con el ritual de iniciación dentro del primer grado. Otro caso similar es el de los dos instrumentos mágicos utilizados por Papageno: una flauta en sol de cinco tubos de caña que utiliza para poder cazar a los pájaros, y unas campanas mágicas que las tres damas le entregan al principio de la obra y que serán primordiales para liberar a Pamina del acoso de la persecución de Monostatos.[142]

El protagonista de *La flauta mágica* es el príncipe Tamino, que representa la nobleza de la estripe regia y la exaltación de valores universales, como la fortaleza o la virtud. En su primera aparición es perseguido por una serpiente gigante, en alusión al mito apolíneo de la muerte de Pitón en Delfos y a la serpiente que se muerde la cola (Ouroboros) de la alquimia. Tamino es el elemento activo de la acción, el planeta Mercurio que debe recibir la trasmutación alquímica para suceder a Sarastro como gobernante de la orden. Y frente a él, se encuentra la figura antagónica de la princesa Pamina. Hija de Sarastro y la Reina de la Noche, su color es el blanco de la pureza y representa los valores de la belleza y la honestidad. Simbólicamente, es Venus, el ingrediente para un matrimonio alquímico ideal.

Sarastro y la Reina de la Noche son la pareja antagonista del estrato superior social. Sarastro es el gran maestre de la logia, que elige iniciar a Tamino por encontrar en él numerosos valores. En una alusión evidente a

Zoroastro, simboliza lo masculino, el fuego, el mundo áureo solar y el dios Apolo, cuyo animal es el león. La Reina de la noche es la mujer de Sarastro y la personificación del poder oscuro del influjo de la Luna y el poder de la serpiente, símbolo de hermandad. En ella se manifiestan principios inferiores como lo dionisiaco, la oscuridad, la superstición y la maldad, así como ciertos matices de los cultos politeístas personificados en la religión del pueblo. Representa también a la estrella flamígera o *astriflamante*, una estrella de cinco puntas que llevaba en su centro una misteriosa letra «g», que para algunos es la primera inicial de Dios (Gott, God) mientras que para otros alude al uso mágico de la geometría en la Antigüedad.[143] Pero Sarastro y la reina no parecen ser enemigos, sino más bien dos piezas necesarias en esta especie de psicodrama organizado.

Mientras, en el lado opuesto de la estructura social, se encuentran los personajes de baja condición. Como Papageno, un cazador de pájaros, cómico, divertido, alegre y extrovertido que encarna la figura del pícaro vividor que al estar apartado de la sociedad no es capaz de entender las cosas que se encuentran más allá de su mirada inocente. Como personaje alegórico representa el aire, el hombre mundano, poco cultivado, impresionable, voluble y básico, pero noble en sus principios y consecuente con sus actos. Sus metas en la vida son comer, beber, encontrar una Papagena y procrear con ella. En el mismo nivel de los personajes de bajo rango social se encuentra Monostatos, el sirviente de Sarastro y jefe de los esclavos del palacio. Es desleal, cobarde, egoísta, innoble, y cómo no, su carácter está asociado al color negro de su piel.[144] Representa a la Tierra (vive en una cueva), a Saturno (lo material) y a la nigredo alquímica. Pretende seducir a Pamina sin aceptar sus constantes negativas, por lo que está dispuesto a hacer cualquier cosa para conseguir su cuerpo.

Estudiando estas relaciones entre personajes, es posible observar la evidente oposición entre el plano superior (apolíneo) y el inferior (dionisíaco), en una sociedad estratificada, donde cada personaje-arquetipo cumple una función concreta. Pero si en el plano terrenal los personajes están asociados a la dualidad, los mensajes ejemplarizantes (divinos o humanos) siempre aparecen relacionados con el número tres, como en el caso de las tres damas, los tres genios, los tres sacerdotes y los tres hombres armados. Un número tres, que se manifiesta también en la tonalidad o en el ritmo. La tonalidad de Mi bemol mayor, predominante en la ópera junto con Do menor, tiene como armadura tres bemoles, un triángulo que representa al gran arquitecto del universo. Igual que otro de los mensajes encriptados en la ópera que se

encuentra en la partitura, donde aparecen los verdaderos toques de llamada que se realizan en la puerta del templo masónico antes de celebrar una tenida. Esos toques rítmicos, reconocibles por los miembros de la orden, aluden directamente a la denominada «batería» del grado de aprendiz del Rito Francés y se encuentran en la obertura y en el segundo acto con el título concreto de «Los tres acordes».

En *La flauta mágica*, Tamino es iniciado mediante un proceso muy similar al de cualquier postulante a masón y las pruebas que tiene que realizar aparecen casi literales en muchos manuales masónicos de iniciación y paso de grado. Los héroes pasan por un gabinete de reflexión y por la prueba de la purificación de los cuatro elementos, proceso que culmina con la realización de la prueba del silencio sobre el ritual.**[145]** Pero los verdaderos iniciados serán finalmente Tamino y Pamina, que con su éxito reciben la luz, la sabiduría y el conocimiento. Sorprendentemente, Pamina se unirá a Tamino en las dos últimas pruebas o juicios, lo que plantea la problemática de la incorporación de la mujer en igualdad de condiciones dentro de la jerarquía de las logias. Al final, Tamino recibe la espada flamígera de Sarastro como símbolo del reemplazo en el gobierno del reino, convirtiéndose así en el nuevo Sol del solsticio de invierno. El matrimonio alquímico ya está consumado.

BEETHOVEN. EL INICIADO MASÓNICO

En numerosas fuentes encontramos como un hecho aceptado con cierta ligereza la adscripción de Beethoven a la masonería, aunque no es esta una cuestión sencilla. Algunos investigadores y biógrafos de Beethoven consideran que no existen suficientes pruebas para ratificar su condición de masón, ya que no es posible hallar ningún documento de logia, o de su puño y letra, que hable de su iniciación o de su ingreso. La otra posición contempla la pertenencia de Beethoven a la orden, como opinan Alexander Wheelock Thayer (1817-1897) y Theodor von Frimmel (1853-1928).**[146]** Una tendencia que se basa en leves afirmaciones sobre su contacto con masones vieneses (como el caso de Haydn) y su relación a partir del año 1800 con ambientes aristocráticos vieneses y alemanes, muchos de cuyos miembros pertenecían a logias masónicas como Los Tres Globos de Berlín. Según esta idea, la falta de datos comprobables proviene del oscurantismo posterior a las persecuciones masónicas de 1874 por jacobinismo. Se piensa que aquellos documentos en los que pudo aparecer el músico pudieron ser destruidos para no perjudicarle,

por lo que es plausible que Beethoven asistiera a conciertos masónicos y reuniones de logia sin que hubiera registro alguno de su participación, sobre todo en Alemania. De hecho, uno de los testimonios más citados al respecto es el del amigo de Beethoven, Kart Holz, que afirmaba que «el Maestro había sido francmasón, aunque en los últimos años no lo era ya de manera activa». También algunos historiadores relacionan estrechamente al compositor con la masónica Sociedad Filarmónica de Londres, que se había fundado en 1823.

Quizás uno de los primeros contactos de Beethoven con la masonería se produjo por su amistad con el compositor de ópera y director de orquesta alemán Christian Gottlob Neefe (1748-1798). Maestro de Beethoven, Neefe era masón perteneciente a la logia Carolina y desempeñó probablemente un alto cargo dentro de los Illuminati de Bonn.[147] Otro de sus profesores de violín, Franz Ries (1745-1846), Ferdinand Ries, su alumno en Viena y su amigo de juventud Franz Gerhard Wegeler (1765-1848) eran igualmente miembros de una logia llamada Les Frères Courageux (Los Hermanos Valientes).

El masón Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), pianista y compositor, alumno de Mozart, estudió en 1793 en Viena con Albrechtsberger, compartiendo su clase de acústica con Beethoven como alumno. Y entre la nobleza masónica destacan por su vinculación con Beethoven Franz Joseph Reichsgraf, uno de los masones más activos como miembro del Rito de la Estricta Observancia en la logia Eques ab Horologio y de la logia La verdadera Concordia; y Carl Fürst Lichnowsky (1761-1814), aristócrata, influyente consejero de gobierno y miembro de las logias La Beneficencia y La Verdad, que prestó dinero a Beethoven, ayudándole con una renta anual de seiscientos florines.[148]

Pero además de todos estos contactos, existen algunas pistas que podrían considerarse masónicas tanto en la correspondencia de Beethoven como en sus partituras, en las que utilizó ciertas formas de abreviaturas propias de la escritura entre masones. En un adagio de uno de sus cuartetos Rasumousky es posible leer la curiosa frase: «Un sauce llorón o una acacia sobre la tumba de mi hermano». Frase que para algunos expertos, cuando fue escrita no podía aludir a Beethoven, ya que sus dos hermanos de sangre estaban vivos. La realidad es que Beethoven sí tenía un hermano que había muerto y cuyo nombre era Ludwig María, del que habla en una carta a F. G. Wegeler con fecha del 2 de mayo de 1810.[149] La acacia es una planta muy importante para los masones. La leyenda masónica narra que el arquitecto Hiram fue

asesinado por tres de sus discípulos, enterrándolo en un lugar desconocido, y que en su tumba creció una acacia que permitió encontrar su cadáver.

Otra de las posibles pistas de su pertenencia se encuentra citada por uno de sus amigos biógrafos más cercanos: Anton Schindler (1795-1864) Schindler menciona un saludo ritual de reconocimiento en un encuentro con Beethoven de esta manera: «… y un apretón de nuestras manos dijo el resto». Además, se sabe que sobre el escritorio de Beethoven rezaba una inscripción masónica cuyo texto era: «Yo soy todo lo que es, lo que fue y lo que será. Ningún hombre mortal ha levantado mi velo. Todas las cosas provienen de él y existen debido a él», que procede de una conferencia ofrecida por el filósofo Karl Leonhard Reinhold (1757-1823) con el título «Los misterios hebraicos y la antigua masonería», impartida en una logia de Viena.[150]

A día de hoy no es posible hablar estrictamente de una música masónica compuesta por Beethoven, pero Franz Gerhard Wegeler (1765-1848) relaciona a Beethoven con la masonería en el anexo de una de sus publicaciones en el año 1838. Según Wegeler, Beethoven compuso una canción cuyo título es *Canción de sacrificio* (*Opferlied*, WoO. 126).[151]⊕ El texto es de Friedrich von Matthesson (1761-1831) y podría ser considerado masónico:

El fuego crepita, produce un suave resplandor
a través del bosque sombrío de robles;
y eleva el humo de los inciensos perfumados.
Acerca señor tu piadoso oído
y recibe mi joven sacrificio.
Júzgame amablemente. Sé siempre escudo y bandera de la libertad.
Esparce suavemente tu espíritu de vida en el
Aire, la Tierra, el Fuego y el Agua.
Dame, en la juventud y en la madurez,
por el hogar paterno,
oh Zeus, belleza y bondad.[152]

Beethoven también escribió música para un poema de Goethe, que había ingresado en la logia Amalia entre 1780 y 1783. Eligió musicar el poema estrófico de Goethe denominado *Canción de hermandad* (*Bundeslied*, op. 122), que compuso sobre 1790, realizando una revisión, sobre 1824.[153]⊕ Una música que se compuso «para ser cantada en algunos círculos sociales» como reza el subtítulo de su partitura. Sabemos que fue compuesta para dos voces solistas de mujer (soprano y alto), coro de mujeres y un sexteto de

viento formado por dos clarinetes, dos trompas y dos fagots, una formación instrumental muy utilizada en los rituales masónicos de esta época.[154]

En 1791 Beethoven también puso música a una canción titulada *El hombre libre* (*Der Freye Mann WoO 117*), escrita originalmente para coro y piano, que sería utilizada con posterioridad por Franz Gerhard Wegeler en 1806. Wegeler realizó una versión de la canción beethoveniana, para la logia Des Frères Courageaux à l'Orient de Bonn encajando una nueva letra masónica, cuyo título fue *Sobre el propósito del masón*.[155]⊕

La *Oda a la alegría* del también masón Friedrich Schiller se difundió en los círculos masónicos vieneses y alemanes con un notable éxito, pudiendo ser rápidamente conocida por Beethoven e incorporada a su *Novena sinfonía*. El poema de Schiller es la base del último número de la última sinfonía de Beethoven. Su texto está considerado como un emblema de los ideales masónicos que promulgan una estrecha relación entre el creador del orden cósmico y los habitantes de la Tierra, proclamando una fraternidad universal alejada de concepciones cristianas, y próxima a conceptos seculares del pensamiento ilustrado.[156] Beethoven, que había considerado la idea de poner música al poema desde su juventud en Bonn, integró la primera estrofa en su música, mientras que utilizó la sexta estrofa en la segunda parte del coro, dejando la tercera estrofa de la oda para la música de toda la segunda parte.

Otros compositores que pertenecieron a La Orden

Con la firma del concordato de 1801 entre el papa Pío VII y Napoleón se hicieron efectivas en Francia las condenas papales a la francmasonería, por lo que las logias vigilaron mucho su discreción. Entre las figuras más importantes de músicos unidos a la masonería se encuentran las de Franz Schubert (1768-1827), masón desde 1811 en la logia Zum Goldenen Apfel (Las Manzanas Doradas); Joseph Strauss (1793-1866), miembro de la Gran Logia Zur Sonne (El Sol) en Bayreuth, e iniciado en Mannheim y en Karlsruhe; Jean Sibelius (1865-1957), maestro masón de la logia Suomi n. 1 de Helsinki, que reanudó la tradición masónica después del periodo de dominación rusa al componer en 1927 una serie de piezas destinadas al ritual masónico (op. 113); o Franz Listz (1811-1866), que ingresó en la logia Zur Einigkeit (La Unidad) en Frankfurt el 18 de septiembre de 1841 y fue reafirmado como compañero y maestro en Berlín en 1842.[157]⊕

Otros músicos y libretistas no menos importantes fueron también masones.[158] Tal es el caso del pianista Muzio Clementi (1752-1832), el

músico personal de Napoleón, Luigi Cherubini (1760-1842), el compositor Charles Gounod (1818-1893), el violinista Joseph Joachim (1831-1907), el compositor Camille Saint-Saëns (1835-1921), el genial operista Giacomo Puccini (1858-1924) o el brillante Sergei Rachmaninov (1873-1943).

Estados Unidos nos ha aportado una relación de compositores clásicos masones, entre los que cabe destacar al compositor de música para bandas John Phillip Sousa (1854-1932) que perteneció a la logia Hiram n. 10. Pero sobre todo el mundo del jazz contribuyó con figuras como Louis Armstrong (1901-1971), masón en activo en la logia Montgomery n. 18.[159] La lista de jazzistas masones se completa con los nombres de Jerome Kern (1885-1945), que en 1919 ingresaba en la logia Gramatan de Bronxville de Nueva York; Irving Berlin (1888-1989) que perteneció a la logia Munn n. 190 de Nueva York desde el año 1910; Duke Ellington (1889-1974), iniciado en 1932 en la logia Social n. 1 DC, PHA; Count Basie (1904-1984) miembro de la logia Wisdom n. 102 de Chicago; el vibrafonista Lionel Hampton (1909-1984) masón perteneciente a la logia Boyer n. 1 de Nueva York; Nat King Cole (1917-1965) miembro de la logia Waller n. 49 de Los Ángeles; o el pianista Óscar Peterson (1925-2007), que aparece como masón sin afiliación en una publicación de la universidad de Toronto.

Capítulo 5
MÚSICOS ROSACRUCES.
DE ROBERT FLUDD A ERIK SATIE



Dios es quien da aliento a la música humana,
quien toca la cuerda del monocordio.

ROBERT FLUDD (1574-1637)

Los rosacruces son un grupo de pensadores que influyeron notablemente en la conciencia de músicos y teóricos desde el siglo XVII hasta nuestros días, y a los que se les atribuye el estudio de la cábala, la ciencia hermética y de la alquimia, así como otros recursos ocultistas, incluida la clarividencia. La palabra simbólica rosacruz, es una derivación del apellido de su gurú, Christian Rosenkreutz, un filósofo legendario nacido en 1378, que, según los textos de la secta, habría vivido ciento seis años. Su conocimiento mágico provenía de los contactos con líderes espirituales y ocultistas en los numerosos viajes que realizó por diversas tierras del oriente.

Según la leyenda, el cadáver incorrupto de Rosenkreutz se halló en 1604 bajo una losa de granito en un recinto interior de la cueva de forma hexagonal. El epitafio de su lápida rezaba así: «Me abriré cuando hayan transcurrido ciento veinte años». Junto al ataúd se encontraron unos manuscritos con todos sus textos ocultos y las normas para la creación de una sociedad secreta, conocido como *Libro T*.[160]

Pero lejos de la faceta esotérica, el fenómeno rosacruz ha sido espléndidamente explicado desde una óptica racional, especialmente gracias al libro de Frances A. Yates, *El iluminismo rosacruz*. En él, la historiadora consigue retratar esta época, separando el barniz ocultista del verdadero bagaje histórico de la orden.[161] Según Yates, en el ambiente precientífico de los primeros años del siglo XVII surgió en Centroeuropa una corriente filosófica en forma de sociedad secreta denominada Iluminismo Espiritual Rosacruz, Fraternidad Rosacruz, o Colegio Invisible, al amparo de una serie de textos filosóficos atribuidos a Jean Valentín Andreae (1586-1684). Los rosacruces, herederos del neoplatonismo pitagórico imperante en la Edad Media, representaban el intento de una serie de intelectuales por acercar la

teología a la ciencia en un nuevo concepto de revolución científica e ideológica.[162] Pretendían además influir en el juego estratégico entre las potencias predominantes en la Europa protestante del siglo XVII, mediante un control de la política matrimonial inglesa y alemana, idea que fracasó estrepitosamente.[163]

Pero según la historiadora, por debajo de la corteza esotérica de esta sociedad iniciática se escondía una broma o juego (*ludibrium*), un artificio que daba pie a las intenciones renovadoras y progresistas de un reducido grupo de personas entre los que se encontraban Jean Valentin Andreae, John Dee, Robert Fludd o Michael Maier. Los primeros rosacruces, protestantes, y antiHabsburgo, utilizaron la alquimia, la cábala y la emblemática para dar cabida a los primeros experimentos conceptualmente científicos. Como consecuencia de su crecimiento, se desarrollaron las primeras sociedades de ciencia europeas como la Royal Society, y se consolidaron figuras tan importantes en el mundo científico como Newton, Bacon o Descartes.

La figura más importante y centralizadora de este periodo es la del pensador y mago pitagórico John Dee (1527-1609). Considerado uno de los primeros precientíficos, John Dee fue un hombre de una enorme cultura y erudición, que nunca declaró abiertamente ser rosacruz, pero cuyos trabajos fueron el punto de referencia para los seguidores del grupo. Geógrafo, astrónomo, astrólogo y matemático, desempeñó sus funciones principales como ayudante de la reina Isabel I de Inglaterra, ejerciendo el estudio de disciplinas esotéricas como la adivinación, la alquimia operativa o el hermetismo. Perseguido a lo largo de su vida por su contacto con el ocultismo, regresó a Inglaterra en 1589 después de viajar por toda Europa central, muriendo en 1608 o 1609 en la pobreza y el misterio. Su obra más conocida es la *Monas Hieroglifica* (1564) donde explica bajo el prisma de la cábala la totalidad de la creación divina a partir de un diagrama (o mónada) creado por él mismo.

ROBERT FLUDD Y SU MÚSICA PITAGÓRICA: *UTRIUSQUE COSMI HISTORIA*

Uno de los más fervientes admiradores de la obra de John Dee era el médico y físico rosacruz Robert Fludd (1574-1637), figura destacada del aparato filosófico barroco y que definía al ser humano como un *microcosmos* a escala del Universo. Gran conocedor de la cábala y de las matemáticas pitagóricas, su creencia ocultista le llevó a extremos como la negación de la teoría

heliocéntrica de Johannes Kepler, defendiendo la visión de un universo geocéntrico que manifestaba su proporción en la naturaleza y en la música.

Fludd es esencialmente un filósofo musical y *Utriusque* contiene toda una serie de capítulos que ofrecen al lector un sistema para describir la analogía entre proporciones musicales, geométricas y cósmicas. Por tanto, el ser humano es un reflejo de ese orden universal, que manifiesta en su anatomía la proporción musical y geométrica.

En una de sus imágenes más conocidas, el grabado del monocordio contenido en *Utriusque cosmi historia*, una mano divina que representa el alma del mundo sale de una nube celestial y afina la cuerda del intrumento, conectando inexorablemente el micro y el macrocosmos:**[164]**

> Aquí podemos contemplar con los ojos abiertos la admirable armonía obrada por dos extremos, lo más precioso y lo más vil […], y que es Dios quien da aliento a la música humana, toca la cuerda del monocordio y es el principio que produce, como desde el centro, los movimientos consonantes de todas las cosas y las actividades vitales del hombre, el microcosmos. **[165]**

La cuerda del instrumento divino es la expresión dimensional de las distintas proporciones musicales en un instrumento que comprende desde la nota grave Sol (g, de *gamma*) hasta una nota (gg) dos octavas más aguda. A lo largo de su longitud nos encontramos en sentido ascendente con los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego) seguidos de los siete planetas conocidos, asociados a sus signos zodiacales. Y por encima de la esfera de las estrellas, Fludd describe las tres regiones elevadas del cosmos, el lugar de la *efioma*, la región de la *epifonomía* y el asiento de la *epifanía*.

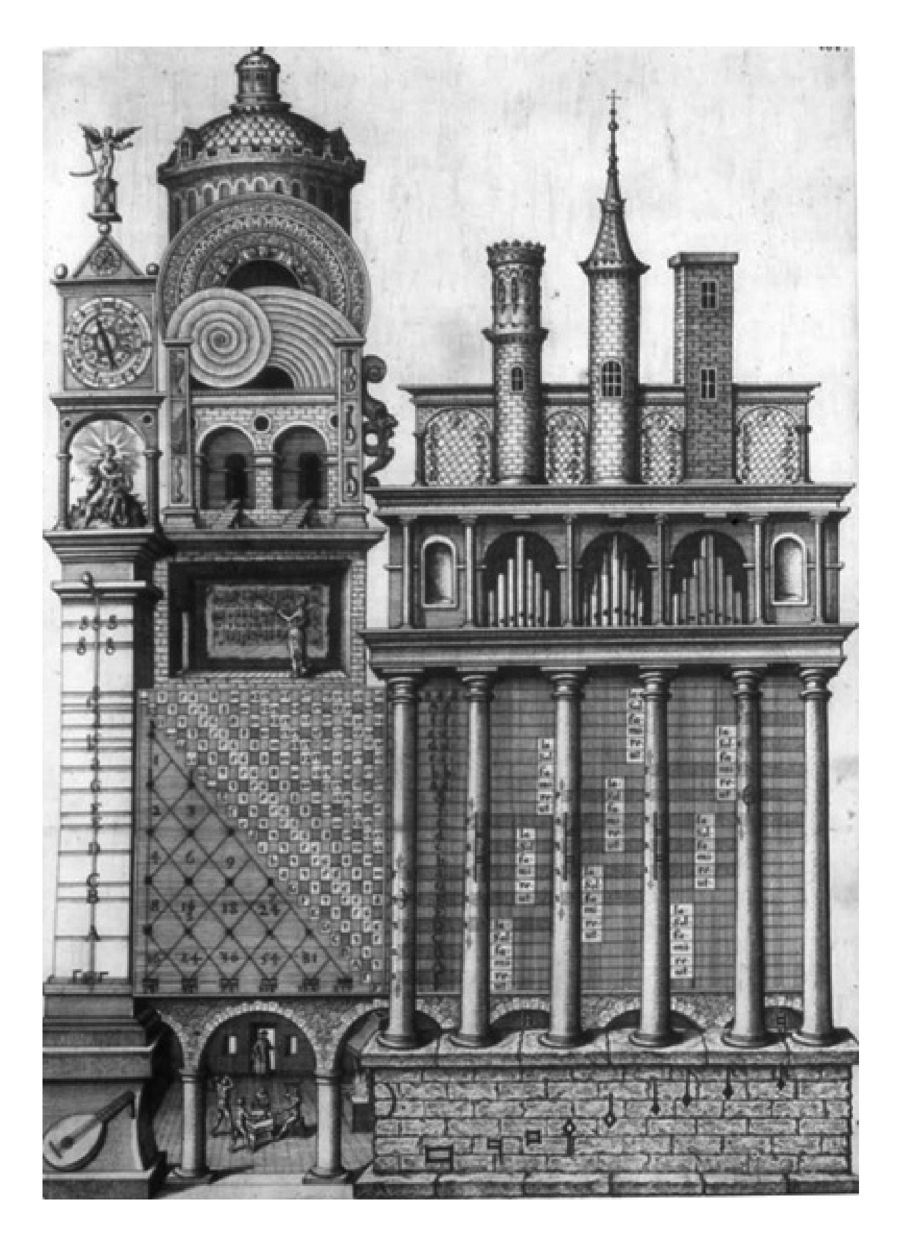
Y es que el pensamiento pitagórico de Fludd se encuentra esencialmente basado en el número tres con sus múltiplos y divisores. Cada una de las tres regiones principales de la naturaleza se divide en nueve partes, lo que hace un total de veintisiete. En la región inferior se encuentran los cuatro elementos desplegados en varias subclasificaciones.**[166]** En la región media, todos los planetas conocidos, las estrellas del cielo y el *primum mobile*. En la región superior, el escalafón angélico, heredado del Pseudo-Dionisio, que comprende desde los ángeles hasta los serafines.**[167]** Y Dios, representado por un triángulo, cuyos vértices se asocian a los tres primeros números, seguido de todos los demás hasta el nueve.

Fludd pensaba que el cuerpo y el alma del ser humano también respondían a esta división tripartita, por lo que cualquier ser humano se componía de tres

partes que denominaba octavas, divididas a su vez en un intervalo de quinta y uno de cuarta. Así, el vientre era el *cielo elemental* (*primum caelum*) donde se encuentran las facultades naturales y la capacidad reproductiva; el tórax el *cielo medio* (*medium caelum*), regido por el corazón del hombre y representado por el Sol como espíritu de la vida y finalmente, la cabeza, el *cielo principal* (*tertium caelum*), sede del intelecto racional. Todo ello orientado a alcanzar a un Dios representado a su vez por otra tríada: *Pater*, *Verbum* y *Spiritus Sanctus*.

Pero para comprender mejor el pensamiento rosacruz, conviene observar detalladamente una de las imágenes más importantes de Fludd, un grabado que representa la totalidad del cosmos mediante un edificio realizado con elementos musicales. En un paralelismo entre arquitectura, proporción y sonido, Fludd explica en su obra el simbolismo de cada uno de los elementos del grabado: es el *Templo de la música*.

El Templo de la Música



(5.1) El Templo de la música de Robert Fludd.

La fragua que aparece en su parte inferior alude al mito del Pitágoras-alquimista, y a su descubrimiento de la consonancia musical gracias al sonido de los martillos. En la parte inferior derecha del edificio se encuentran las figuras musicales utilizadas en el siglo XVII y sus relaciones proporcionales. A la izquierda del grabado podemos ver una columna con un monocordio de tres octavas junto al que se encuentra un tablero de correspondencias numéricas y consonantes. En el centro del templo, entre seis columnas, se inscribe la organización de las notas musicales en hexacordos o escalas de seis notas, en un sistema heredado del repertorio medieval, mientras que en la parte alta del edificio la musa señala una partitura musical a tres voces. Por encima de la musa se encuentra Apolo, el legendario inventor de la música, encima de quien se encuentra el símbolo del tiempo, que determina el transcurso de los

acontecimientos en el cosmos y nos recuerda la teoría rítmica del Renacimiento. A la derecha de Apolo se encuentra una espiral que se relaciona con el efecto de la propagación de las ondas acústicas en el aire. Finalmente, las dos puertas que aparecen en la parte superior son una representación simbólica de los oídos humanos y del fenómeno físico de la escucha.

La importancia del pensamiento de Fludd fue significativa para el desarrollo inicial de una conciencia que acabaría por ser el germen del pensamiento científico. En años posteriores, los rosacruces desaparecieron progresivamente, acabando por transformarse en sociedades científicas tradicionales como la Royal Society inglesa. Por eso es importante no confundir a estos rosacruces alemanes del siglo XVII con toda una serie de corrientes posteriores que sin ningún tipo de vínculo documental se atribuyen su legado ideológico, llegando en algún caso a ser considerados como una secta destructiva.

PARÍS 1900. ERIK SATIE Y LOS NUEVOS ROSACRUCES

El París de principios de siglo XX fue una encrucijada de corrientes esotéricas que impregnaron el mundo musical.

Maurice Barrès (1861-1923) fue un político nacionalista, novelista y periodista francés a quien se relaciona con el misterio de Rennes-le-Château a través de una de sus novelas *La colline inspirée* (*La colina inspirada*, 1913). Su interés por el sufismo y el chiísmo le acercaron notablemente a la figura de otro esoterista de origen noble y declarado satanista: Stanislas de Guaïta (1861-1897), un escritor experto en cuestiones esotéricas que al establecerse en París consiguió crear un círculo de intelectuales interesados en temas ocultos y místicos. Algunas de las primeras obras poéticas de De Guaïta llevaban los sugerentes títulos de *La musa oscura* (1883) y *La rosa mística* (1885) y en 1888 fundó la Orden Cabalística de la Rosa-Cruz como resultado de sus inquietudes ocultistas y sobre todo de la lectura de una novela de otro intrigante autor: Josephine Péladan (1858-1918).**[168]**

En Francia, los rosacruces no pasaron de ser grupos esotéricos de orientación cabalística sin una implicación política reseñable. En el germen de la primera Orden Rosacruz surgida de este progresivo renacimiento esotérico francés, destacaba Gerard Encausse (1865-1916), un mago francés de origen español que había publicado numerosas obras sobre magia, tarot y cábala con el sobrenombre de *Papus*. Encausse había fundado en 1891 la orden

Martinista, que pretendía transmitir las ideas esotérico-cristianas de dos personajes centrales dentro del mundo del esoterismo francés: Louis Claude de Saint Martin (1743-1803) y Martinès de Pasqually (1727-1779). En este ambiente lúgubre y relacionado con Papus surge también la figura de Jules Doiniel (1842-1902), un escritor francés que en 1884 había ingresado en la masonería en el Gran Oriente de Francia, convirtiéndose en maestro en tan solo dos años y que en 1890 fundaba una Iglesia Gnóstica Universal con tintes neocátaros. A partir de este año, y como producto de su contacto con el escritor antimasónico Léo Taxil (1854-1907), varió su criterio y comenzó a perseguir a los masones de finales del siglo XIX por su presunta relación con el satanismo.[169]

Tanto Péladan como de Guaïta contactaron con Gerard Encausse para restituir en común los misterios rosacruces. En 1890, debido a su disensión sobre la ideología de ambas instituciones, Péladan decidió separarse de la Orden Rosa-Cruz Cabalística, así como del Martinismo, concibiendo la formación de una nueva ideología que, sin perder los referentes católicos, centrara su ideario en otro tipo de misterios como el de la defensa de la mortalidad de Jesús, entre otros. Y en ese mismo año, Péladan fundó la Orden de la Rosa-Cruz Católica, del Temple y del Grial, un nuevo grupo que dedicó parte de sus esfuerzos a difundir una conciencia artística mediante la organización de «salones» de arte que pretendían competir con los organizados por otras instituciones de gran calado, para lo que creó un departamento cuya denominación era la de Rosa-Cruz estética.

Los Salones de la Rosa-Cruz, de carácter anual, llegaron a hacerse muy populares entre los parisinos de finales del XIX.[170] Para Péladan, cuya visión del artista era la de un «caballero con armadura dedicado en cuerpo y alma a buscar simbólicamente el Santo Grial», el alcance de su empresa abarcaba la pintura, el teatro y la música. Por esto, el grupo formó una compañía de teatro que se encargaba de difundir textos con un alto componente esotérico y simbólico, como la historia del vellocino de oro, del descenso de Orfeo a los infiernos o la existencia del Santo Grial.

En las *soirées* musicales organizadas por Péladan como actividades culturales en sus salones artísticos, se escuchaban con frecuencia las composiciones de Bach, Beethoven, Wagner o Franck, pero también se encargaba la composición de nuevas obras que se adecuaran al ideario trasgresor del grupo. A estos encuentros hay que añadir los espectáculos teatrales realizados muchas veces en los cabarets y cafés de Montmartre, a los que asistían con asiduidad personajes influyentes de las artes y las letras

francesas, así como nuevos valores de la composición, entre los que se encontraba el estrafalario Erik Satie.

Durante unos pocos años y después de haber conocido a Péladan, Erik Satie (1866-1925) se convirtió en el maestro de capilla oficial de la orden, componiendo música para algunos de sus encuentros. Es probable que Satie conociera con anterioridad la existencia de la Orden Cabalística en algunos encuentros realizados en el restaurante L'Auberge du Clou (El Albergue del Clavo) o el café Le Chat Noir (El Gato Negro).

En estos lugares, Satie desarrollaba su profesión de pianista de Cabaret, participando en espectáculos teatrales y de sombras chinescas. En cualquiera de los dos lugares pudo contactar con Péladan, y seguramente hablarían de sus muchas pasiones coincidentes, como el gótico o el imaginario medieval. El gurú rosacruz supuso en estos años para Satie la posibilidad de poder avanzar en su carrera como compositor, presentándose como músico ante el privilegiado círculo de la sociedad parisina. Además, debió de interesarse progresivamente por los aspectos esotéricos y misteriosos de la orden, lo que acabaría influyendo en las composiciones de esta etapa.

Durante el mes de octubre de 1891, Satie compuso un breve *leitmotiv* para la décima novela de *La décadence latine* (*La decadencia latina*), un proyecto de novela río que Péladan había concebido en veinticuatro volúmenes. El título de esta entrega era *Le panthée* (*El panteón*). La segunda obra de Péladan compuesta por Satie se llamaba *Salut drapeau*, un himno pensado como música incidental para *Le prince du Byzance* (*El príncipe de Bizancio*), que no llegó a ser interpretada. En este año de 1891 compuso también Satie su *Première pensée rose-croix* (*Pensamiento rosacruz*).**[171]⊕**

Pero la verdadera presentación de Satie como compositor de la orden llegaría en marzo de 1892 con la obra *Trois sonneries de la Rose-Croix* (*Tres fanfarrias de la Rosa-Cruz*) para trompeta y arpa, cuya primera interpretación se produjo en la galería Durand-Ruel con motivo de la organización del Primer Salón artístico de la Rosa-Cruz.**[172]⊕** Doce días más tarde, y en una *soirée* musical de etiqueta añadida al salón, se sumarían a estas obras tres preludios para la obra *Les fils des etoiles* (*Los hijos de las estrellas*) un drama pastoril, también compuesto por Péladan, y ambientado en la época de los caldeos. Pero en este año de 1892 Satie no compone solo para la orden, sino que aborda otra serie de obras de temas adyacentes como los dos preludios para *Le nazaréen* (*El nazareno*) o *Fête donnée par les chevaliers normands en l'honneur d'une jeune demoiselle* (*Fiesta para los caballeros normandos en honor de una joven doncella*).**[173]⊕**

Debido a tensiones internas, Satie abandonó la orden en la que había permanecido solo dos años y a partir de este momento debió fraguarse progresivamente la idea de crear una religión.[174] Ya en el año 1893, y como producto de su desinterés por la orden, Satie se dirige a los «artistas católicos» en un número del periódico *Le Coeur* (*El Corazón*), fundado por el esoterista y satanista Jules Bois (1868-1943). En su texto introducía por primera vez la definición de su culto personalizado: la Église Metropolitaine d'Art (Iglesia Metropolitana del Arte), de la que era su único párroco y adepto.

El director del periódico en el que Satie había publicado su misiva, Jules Bois, era un novelista, dramaturgo y poeta que en 1890 había publicado un drama a la moda de la época titulado *Les noces du Satan* (*Las bodas de Satán*) y que había mantenido una especie de guerra mágica en contra de Guaïta y Péladan. Además, se le relacionaba con un culto en París dedicado a Isis y con la conocida Orden del Amanecer Dorado (Golden Dawn, 1888). Otro personaje oscuro de la época era Joseph-Antonie Boullan, que había sido retratado como un personaje de ficción (doctor Johannes) en una de las novelas satanistas más importantes de finales del XIX titulada *Là-bas* (*Allí*) y cuyo autor era Joris K. Huysmans y en la que aparecen numerosas descripciones de rituales satánicos.

Este fue el ambiente esotérico en el que vivió Erik Satie. Después de su temprana muerte en 1925, en la habitación de Arcueil, que había permanecido inexpugnable durante los últimos veintisiete años de su vida, se encontraron, entre otras cosas, un piano con telarañas, cien paraguas y siete trajes de terciopelo gris.

Capítulo 6
DE LA TEOSOFÍA AL PRIORATO DE SION

El sonido posee un gran poder escondido.
Con el correspondiente conocimiento, es una fuerza
estupenda contra la que no puede actuar la electricidad
producida por un millón de cataratas del Niágara.

HELENA BLAVATSKY (1831-1891)

La música debería haber sido realmente una ciencia hermética […],
propongo la fundación de una Sociedad de Esoterismo Musical.

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

La teosofía alude a «la sabiduría o el conocimiento sobre Dios» y utiliza el estudio comparado de la religión desde posiciones filosóficas o científicas para alcanzar la fraternidad universal. Los teósofos, de origen esotérico y cristiano, se consideran depositarios de conocimientos orientalizantes, masónicos, gnósticos, rosacruces o espiritistas. La influencia de la Sociedad Teosófica abarcó todos los campos artísticos, incluida la música, llegando a influenciar a grupos políticos de gran calado histórico, como el Movimiento de Independencia Nacional de la India, que fue fundado durante una conferencia teosófica y que ayudó a construir el discurso de Mahatma Gandhi (1869-1948).[175]

El origen de este movimiento se encuentra en Nueva York, donde en septiembre de 1874 se fundaba la Sociedad Teosófica, cuya primera acta estaba firmada por dieciséis teósofos, entre los que cabe destacar a Henry Steel Olcott o William Quan Judge. Aunque destacó sobre todos una extraña mujer conocida como Helena Blavatsky (1831-1891), cuyo primer infortunado matrimonio (con solo diecisiete años) la había llevado a viajar por el mundo para conocer otras culturas acompañada de Albert Rawson, un masón interesado en el esoterismo. Su nombre de soltera era Helena von Hahn y su ciudad de origen era Ekaterinoslav (Dnipropetrovsk). Su padre, Peter von Hahn, era un coronel ruso de origen alemán y su bisabuelo (también

masón) había recopilado a finales del siglo XVIII una importante biblioteca esotérica.

Helena Blavatsky acabó afincándose en la India, donde estableció la sede de la teosofía, que trasladó en 1878 a la ciudad de Adyar. Blavatsky, que afirmaba haber desarrollado en un largo proceso de formación ciertos poderes espiritistas, decía haber identificado en 1851 a su primer maestro en Londres, a quien llamaba el Maestro de Morya. Su segundo encuentro espiritual fue en la India en 1868, donde conoció a Koot Hoomi, de quien recibió instrucciones en 1873 para difundir su mensaje en París y en Nueva York.[176]

Blavastky fue un personaje polémico y su obra recibió muchas críticas por sus ideas sobre la selección de la raza, pero sobre todo por la falta de exhaustividad en sus trabajos, de una extensión antinatural. Siempre se defendió afirmando que sus obras más importantes habían sido escritas en un proceso conocido como *turku*, con la ayuda de los maestros mahatmas «en periodos de sueño», y «mediante una luz astral», por lo que, además, tuvo que enfrentarse a las acusaciones de teósofos de Adyar sobre su actividad fraudulenta como médium espiritista. Acusaciones que la llevaron en 1885 a su dimisión como secretaria de la sede de Adyar, abandonando la India. Tras su muerte en Londres, en 1891, sus cenizas se dispersaron en Europa, Estados Unidos y la India. El día de su muerte se celebra en el mundo teosófico como el Día del Loto Blanco y sus seguidores siguen creyendo en la Eterna Verdad o Sanatana Dharma de los indios como expresión de la religión común a todos los hombres.[177] Después de su desaparición, surgieron varias escisiones de la sociedad original, como la creada por Annie Besant, que se convirtió en la influyente cabeza de la Sociedad Teosófica de la India. William Quan Judge, que lideró la sección de la Teosofía desde Nueva York, que posteriormente se movió a Pont Loma, Covina y Pasadena, en California. Hubo una tercera interpretación teosófica denominada Logia Unida de los Teosofistas, que fue fundada por Robert Crosbie en 1909.

En su *Doctrina secreta*, Blavatsky aludía a la importancia del número siete y a su fuerte unión con la música, que conocía bien gracias a sus dotes juveniles como pianista. Blavatsky pensaba que el número siete se manifestaba en las notas musicales, e incluso definió la existencia en el ser humano de siete sentidos, añadiendo dos a los cinco tradicionales: la visión psíquica del color y la percepción espiritual del sonido. Sus hipótesis se basan en la idea de que, antes de escucharse en el mundo físico, todos los sonidos se manifiestan en otros planos cósmicos, por lo que las letras, las sílabas y las palabras están compuestas por un número y un color. Por eso los magos y los

iniciados utilizan fórmulas sonoras de meditación (*mantras*), que pueden producir efectos en la materia, capaces incluso de mover grandes bloques de piedra.

TEOSOFÍA Y PENSAMIENTO MUSICAL. CYRIL SCOTT Y ALEXANDER SCRIABIN

Entre los primeros compositores teosóficos se encuentra el esotérico Cyril Scott (1879-1970). Nacido en 1879 y fallecido en 1970 en Cheshire, había realizado sus estudios musicales en Frankfurt con Ivan Knorr y compartido aulas con Percy Grainger. Scott, uno de los pioneros del repertorio pianístico británico, era admirado por compositores como Debussy, Stravinsky o Strauss, y su música fue interpretada por algunos de los mejores intérpretes, recibiendo el reconocimiento de instituciones como el Conservatorio de Música de Chicago, o la Royal Academy of Music de Londres. Scott trasladó su interés por el esoterismo místico a la música que componía, como demuestran los títulos de sus cuatro oratorios, *Nativity Hymn* (*Himno de la Natividad*, 1913), *Mystic Ode* (*Oda mística*, 1932), *Ode to great Men* (*Oda para los grandes hombres*, 1936) y *Hymn of Unity* (*Himno de la unidad*, 1947) y su ópera titulada *El alquimista*, estrenada en 1925 en Essen, Alemania. Pero además de su labor como compositor e intérprete, Scott escribió numerosos textos entre los que se encuentran obras narrativas, poemas y una serie de ensayos filosóficos esotéricos.**[178]** Su trabajo más importante es el titulado *Música: una influencia secreta a través del tiempo* (1933). Una obra claramente platónica, que relata la historia del ser humano en su profunda relación con la música, planteando un vínculo causal entre las innovaciones musicales y los grandes cambios en movimientos colectivos y sociales. De hecho, Cyril Scott pensaba que Mendelssohn y Schumann pudieron ser partícipes con su música de una inquietud por las condiciones de los trabajadores, mientras que Chopin ayudó con su feminización a una mayor emancipación de la mujer frente a la rígida moral del siglo XIX.

Pero el compositor teosófico más conocido es el moscovita Alexander Scriabin (1872-1915), cuyas pequeñas manos no le impidieron convertirse en pianista profesional, dedicando parte de su tiempo a la composición. Su estilo, muy cercano al impresionismo y al posromanticismo, está marcado por un leve coqueteo con la atonalidad, gracias a su «acorde místico», que concibió como una superposición de intervalos de cuarta.

Definido por Boris de Schloezer como un «erudito no convencional», Scriabin se había forjado en una academia militar y era un ferviente

conversador al que le encantaba discutir sobre temas de filosofía y misticismo. De hecho, estaba plenamente convencido de que desempeñaría un papel mesiánico en la historia de la humanidad gracias a su música. De un espíritu esencialmente intuitivo, conoció el contenido del pensamiento de Helena Blavatsky en 1906, cuando residía en Bruselas, ciudad donde presumiblemente ingresó en una especie de culto teosófico secreto denominado Los hijos de las llamas de la Sabiduría, al que también pertenecía el pintor, escritor y ocultista Jean Delville (1867-1953).[179] Delville había diseñado la portada de la partitura de Scriabin, *Prometeo o el poema del fuego*, op. 60 (1910), añadiendo en ella algunas claves esotéricas como el rostro andrógino con el fuego ardiente de la esperanza y la lira del mundo, que se encuentra sobre la superficie de la tierra surgiendo de un loto blanco. En la base de la lira, los dos triángulos entrelazados simbolizan los principios opuestos representados en la estrella de David, que para Scriabin era el antiguo símbolo de Lucifer. Sobre un fondo cósmico de galaxias y estrellas, toda la escena se encuentra bañada por el sol apolíneo.[180]⊕



(6.1) Portada de la partitura de *Prometeo* de Scriabin.

Los escritos filosóficos de Scriabin son producto de la mezcla de lecturas de Blavatsky con textos sagrados orientales, escritos de Schopenhauer y de Nieztsche. Scriabin se obsesionó con aquellas ideas de la teosofía que casaban más con su pensamiento, especialmente con la inmanencia de la divinidad, la unidad de los actos creativos o el potencial místico de la vida, materias que probablemente le hacen dar forma en 1903 a la creación de una nueva música.

Todo esto llevó a Scriabin a la concepción de un espectáculo sagrado, titulado *Misterium* (1903), con el ambicioso objetivo de transformar a la raza humana. Un ritual que definía como: «Una inmensa síntesis religiosa de todas las artes» y que debía interpretarse en un templo semiesférico construido a los pies del Himalaya. La representación, de una semana de duración, incluiría la combinación de música, danza y aromas producidos por inciensos, así como

un sistema de colores proyectados, utilizado ya con anterioridad en su *Prometeo*:

> No habrá solo espectadores. Todos serán participantes. El acto requiere gente especial, artistas especiales y una cultura completamente nueva. Los participantes serán una orquesta, un gran coro mixto, un instrumento con efectos visuales, bailarines, una procesión, incienso y textos articulados rítmicamente. La catedral en la que se representará no será un edificio de un único tipo de piedra, sino que debe cambiar con la atmósfera y el movimiento del misterio. Lo que debe ser reforzado con el apoyo de los inciensos y la luz, que modificarían los contornos arquitectónicos.[181]

Solo sobrevivieron cincuenta y tres páginas de bocetos con la música de la *Preparación para el Misterio Final* que revelan la posición del compositor acerca de un lenguaje musical novedoso y vanguardista, preconizador del expresionismo musical que habría de venir. El músico Alexander Nemtin ha reconstruido la partitura para la *Preparación* después de trabajar en ella durante veintiséis años de su vida, obteniendo como resultado una obra de unas tres horas de duración para orquesta sinfónica y coro mixto, dividida en tres partes, en las que se utilizan algunos textos de Scriabin, pero nunca como textos cantados.[182] La reconstrucción de Nemtin refleja la riqueza, la compleja orquestación y la vibrante energía de las últimas obras de Scriabin. Siguiendo el modelo de *Prometeo*, la obra posee una parte para órgano, para piano solista, un coro vocálico, acompañado en algunos momentos por una soprano solista y una parte para teclado de luz.[183]⊕

La primera parte, titulada *Universo*, se completó en 1972. Esta cosmogonía es una revelación del mundo que tiene como referencia la historia de la creación, asociada a la idea del impulso creativo, del juego divino y de la vida del cosmos hasta la aparición de la especie humana. La entrada del coro se realiza con el tema de la muerte y representa el destino trágico de la existencia de los seres humanos:

> Cuando el calor de un instante se convierte en la eternidad, iluminando la gran superficie del espacio, lo infinito late con las palabras y el sonido abraza al silencio.[184]

La segunda parte, *Humanidad*, se orquestó entre los años 1976 y 1980 y fue concebida en continuidad con la primera. En ella se establece la armonía del universo, en la que aparecen los bosques, los campos, los desiertos, las

aves o los peces. Con la venida del superhombre, personificación del diablo, se derrama la sangre: «Sobre los muertos trepamos como si fueran rocas de una montaña. Cada vez más cerca de la idiotez, de la vergüenza, pronto caerán los muros del templo».[185]

En *Canciones y danzas de los caídos*, del texto de la *Preparación*, se da forma al episodio final de la segunda parte: «Rompiendo nuestros lazos con el cielo nos fragmentamos. Nos levantamos contra nuestros semejantes, mientras hacemos nuestras terribles guerras».[186]

Scriabin concibió esta imagen («¡Este mundo loco, loco, loco, loco!», escribió) y previno sobre el desastre asociado a la condición humana, algo que aparece reflejado en las líneas utilizadas como epígrafe para la segunda parte: «[…] extraños temores agitan el mundo. El reflejo de los sueños de los dioses se hace añicos».[187]

Una segunda parte que termina con el caos en la Tierra producido por el superhombre, por lo que es expulsado al desierto donde cuenta sus hazañas y sus logros a la muerte, que se presenta en su forma de Dama Blanca. La muerte le dice al exiliado:

> No temas, hijo, es a mí a quien querías ver. Cegado por mi apariencia, no podrías reconocerme. El tiempo y, de nuevo, yo hemos venido sin avisar, pero temeroso de la muerte te mantuviste alejado.[188]

La tercera parte *Transfiguración*, fue terminada en 1996. Según Nemtin «la exposición de esta parte se divide en dos mitades, primero las emociones y el resumen de los actos del superhombre y finalmente la caída en su abatimiento». Nemtin utilizó para esta tercera parte el preludio op. 74 n. 2, que Scriabin definía como una obra de «millones de años» que solo tarda en interpretarse unos dos minutos. Y llamó a esta tercera parte *Transfiguración* como un reflejo de la transformación del ser humano en algo nuevo y desconocido. En ella, el superhombre trata de explicar a la humanidad la verdad que ha adquirido como fruto de su conversación con la muerte:

> Se sorprendieron por él. Pero la gente se escandalizó porque sus enseñanzas les turbaron la mente. Le mataron, pero reencarnado en lo alto, podía ver cómo crecían las semillas de sus enseñanzas.[189]

La humanidad, en un estado progresivo y lento de arrepentimiento, declara:

> ¡Naceremos en el torbellino! ¡Despertaremos en el cielo! ¡Uniremos nuestros sentimientos en una sola corriente! Y en el gran resplandor del arrebato final, mirando a los demás en la plena belleza de nuestras radiantes almas, desapareceremos… y moriremos.[190]

Scriabin trabajó intensamente, entre 1912 y 1913, en la *Preparación para el misterio*, una especie de fantasma que le persiguió hasta su muerte en 1915 debida a una septicemia provocada por el carbunco (anthrax) en su labio superior. Quiso el azar que el compositor pretendiera estrenar su *Misterio* en 1914, teniendo que ser testigo del principio de la Primera Guerra Mundial. Scriabin, que en alguno de sus textos llegó a escribir «yo soy Dios», no pudo hacer nada para evitar el desastre de la guerra. Quién sabe, quizás si hubiera podido interpretar su *Misterio*, la humanidad hubiera sido un poco diferente.

TEÓSOFOS Y ATONALISMO. DANE RUDHYAR Y RUTH CRAWFORD-SEEGER

El teósofo Dane Rudhyar (Daniel Chennevière, 1895-1985) incluyó la música dentro de su sistema filosófico que vino a llamar Astrología transpersonal. Debido a su falta de agilidad, consecuencia de una enfermedad severa y una operación quirúrgica con tan solo doce años, Rudhyar se acercó a la música y a otras actividades intelectuales.[191] Se graduó en La Sorbona a la asombrosa edad de dieciséis años y casi en ese momento finalizó sus estudios básicos. Gracias a su música, en 1916 llegó a Nueva York, donde se convirtió en uno de los primeros precursores de la técnica de composición politonal y comenzó a tener sus primeros contactos con el zen y la astrología.[192] Debido a su creciente interés por estos temas ingresó en la Sociedad Teosófíca después de haber compuesto en 1920 un encargo para su sede de Los Ángeles. El gran anhelo de Rudhyar fue tratar de aunar astrología y psicología junguiana desde una perspectiva humanística. Por eso se considera su obra una de las principales influencias del movimiento New Age, especialmente entre los *hippies* de San Francisco, a quienes predijo la llegada de la Era de Acuario en el año 2062.[193]

El pensamiento musical de Rudhyar está muy influenciado también por los escritos del filósofo Henri Bergson. Para Rudhyar, los compositores son como médiums cuya función es la de evocar sus creaciones en un acto mágico. La música de Rudhyar tiende al empleo de la armonía disonante, normalmente compuesta de movimientos breves, ya que huía de las formas musicales de gran extensión. Su música más distintiva, recientemente redescubierta por James Tenney y Peter Garland, está básicamente compuesta

para piano, destacando sus obras: *Tetragram* (*Tetragrama*, 1920), *Pentagram* (*Pentagrama*, 1924-1926), *Syntony* (*Sintonía*, 1919-1924, rev. 1967) y *Granites* (*Granitos*, 1929).[194]⊕

Alrededor de la figura del compositor y teósofo Henry Cowell se reunieron otros compositores que bajo la denominación de *ultramodernistas* fueron las primeras incursiones en el mundo de la atonalidad. Entre ellos se encontraba Ruth Crawford-Seeger, nacida como Ruth Porter Crawford (1901-1953). Esta compositora sería una de las mayores especialistas en folk de Estados Unidos, aunque su faceta más desconocida es su estética atonal, desarrollada como fruto de la influencia de Arnold Schönberg, al que conoció mientras cursaba estudios en Alemania; o de Scriabin, cuya música «postonal» le produjo un fuerte impacto.[195] Aunque si hubo una figura esencial en la configuración de su lenguaje musical fue su marido Charles Seeger (1876-1979), de quién recibió la idea de la creación de un contrapunto disonante como técnica de composición.[196]⊕

Ya desde los seis años, Ruth había comenzado a recibir sus primeras clases de música, estudiando con Djane Lavoie, una discípula de Scriabin que probablemente debió introducirla en las ideas de la teosofía y le abrió ciertas puertas al mundo intelectual de la época. Sus creencias fueron matizadas por una corriente americana denominada Trascendentalismo, que estudiaba entre otras cosas la importancia en la civilización del misticismo de oriente y uno de cuyos máximos representantes es Walt Whitman.

En 1932, Ruth se casó con Charles Seeger después de haber recibido una segunda beca de Guggenheim y de haber estudiado un año en París. Y en 1936 se desplazó con su familia a Washington, donde en años posteriores estudió en profundidad la música tradicional norteamericana, con una especial atención hacia el legado de los indios nativos, cuyas melodías transcribió y editó.[197]

PARÍS, DEBUSSY Y EL ESOTERISMO MUSICAL

Nuestro recorrido por la relación entre esoterismo y música nos lleva ahora de nuevo hasta París. Ya hemos visto cómo la ciudad francesa fue a principios de siglo XX la capital de todas las nuevas tendencias esotéricas y el lugar de nacimiento de grupos místicos. En los cabarets y fumaderos de opio de la capital del amor compartían espacio el tradicionalismo conservador con las visiones eclécticas e innovadoras de un grupo de jóvenes artistas de aspiraciones bohemias y esotéricas.

Y como uno de los orígenes de esa fusión entre ciencia, música y religión se encuentran los escritos del filósofo Saint-Ives d’Alveydre (Alexandre Saint-Yves 1842-1909). Saint-Yves era un hermetista cristiano que definía la palabra de Cristo como el origen del cosmos. Para él, en el mundo material, la música audibleera un reflejo de la verdadera música de las esferas sobre la que gobierna el número, entidad que nos acerca al ser armónico, a Dios. Como resultado de sus elucubraciones teóricas, Saint-Yves compuso y publicó en París un sistema holístico de explicación de la ciencia antigua llamado *L’archéometre* que completó con la composición de una serie de doscientas piezas breves para piano bajo el título de *L’archéometre musical* (*Arqueómetro musical*, 1909).[198] *El arqueómetro* basaba su explicación en la división de un círculo en doce partes iguales, creando una figura geométrica que representaba un sistema de correspondencias entre signos del zodíaco, letras hebreas, planetas, colores, tonos musicales y números. La mayoría de las piezas musicales de Saint-Yves, esencialmente diatónicas, se clasifican según los modos musicales antiguos (modos planetarios) y poseen una cierta sistematización a la hora del uso de los intervalos.

Junto a Saint-Yves, otro de los esoteristas franceses de finales del XIX fue Emil Abel Chizat (1855-1917), cuyas composiciones musicales y poéticas amenizaron numerosas veladas (*auditions voilées*), término que juega con el doble sentido entre «velada» musical y algo que está oculto por un velo. Y es que estas reuniones se hacían en salas con muy poca luz, donde la música y los textos salían de la nada en un intento de «sensorializar» la percepción. Entre sus obras más importantes se encuentran *Le beau et sa loi* (*Lo bello y su ley*, 1899) o *La harmonie des mondes* (*La armonía de los mundos*), donde desplegó todas sus teorías keplerianas sobre las correspondencias entre la música y los planetas.

Pero el esoterismo parisino nos acerca también la figura de otro compositor muy conocido: Claude Debussy. Según ciertas publicaciones de gran éxito y ningún carácter científico, se cuenta que la amistad de Debussy con Paul Verlaine ocasionó que el compositor conociera en persona a Victor Hugo, que aparecía como presunto gran maestre del Priorato de Sion en una lista de nombres célebres, entre los que se encontraban Isaac Newton o Leonardo da Vinci, a los que habría que añadir tanto esoteristas como nobles o reyes europeos.

El Priorato era, según estas publicaciones, una misteriosa organización neotemplaria cuya función principal consistía en preservar el tesoro simbólico del Grial (la estirpe real de Jesús), bajo un plan concebido por la dinastía de

los reyes merovingios y de la que el propio Debussy acabaría siendo también gran maestre hasta su relevo en el cargo por el cineasta Jean Cocteau.

La realidad es que parece ser que esta hilarante teoría fue inventada por Pierre Plantard, un personaje que filtró sucesivamente una serie de falsos escritos confeccionados por él mismo en los que se proclamaba último sucesor y gran maestre de todo el contubernio. El gurú Plantard colaboró con Gerard de Sede, que en 1967 había publicado el *best seller L'or de Rennes*. La base del texto había sido escrita por Plantard, pero De Sede no quiso compartir los *royalties* de las suculentas ganancias con su coautor. Y apareció en escena Henry Lincoln, que dedicaría gran parte de su vida a «investigar» los sucesos de Rennes, con el resultado del libro pseudohistórico *El enigma sagrado*, coescrito junto a Michael Baigent y Richard Leigh. Lo que vendría después sería una cantidad ingente de secretos cátaros y templarios, de códigos ocultos y de pleitos por plagio.

Unida a la historia del Priorato de Sion se encuentra otra historia en la que aparece Debussy, la de Rennes-le-Château y el cura Berenguer Saunière, un religioso que acumuló una fortuna impropia de un ministro de la Iglesia y a quien se le atribuye el descubrimiento de un tesoro que le hizo pasar de la miseria a la opulencia. La versión más común interpreta que el verdadero descubrimiento fue en realidad el hallazgo de una serie de documentos comprometedores para las altas esferas del cristianismo, que ante el peligro de su difusión habrían supuesto para Saunière una buena suma por su retirada del mercado.

Debussy mantenía una relación directa de amistad con Saunière, ya que el compositor pasó por la casa del cura, igual que otras muchas personalidades de la política y el arte, como Rabelais, Juan de Habsburgo, Fulcanelli, Julio Verne, Toulouse-Lautrec o Jean Cocteau. Aunque los más asiduos asistentes a estas reuniones eran Émile Hoffet (1873-1946), un joven cura paleógrafo, y Emma Calvé (1858-1942), una dama influyente y soprano aficionada que realizaba muchas visitas a la mansión, quizás fascinada por los encantos de Saunière. La leyenda cuenta que en 1891 Hoffet habría recibido los documentos relacionados con Rennes-le-Château de manos de Saunière en París.

Así, es posible afirmar que Claude Debussy se relacionó tangencialmente con algunos círculos esotéricos franceses, en los que conoció al conde Philippe August Villiers de L'isle-Adam, poeta simbolista cuya obra *Axël* se había plasmado en un proyecto teatral rosacruz. Seguramente, Debussy asistió junto a Valéry, Gide, Proust, Wilde o Yeats a las reuniones nocturnas que

Mallarmé organizaba todos los martes en su residencia. Pero, por otro lado, no es posible documentar científicamente ninguna filiación esotérica de Debussy, exceptuando una carta fechada en 1893 en la que comentaba a Ernest Chausson la necesidad de que la música fuera una ciencia hermética para no ser interpretada con ligereza, algo que no sabemos si pudo afirmar con cierto tono sarcástico: «[…] y, además, en vez de buscar difundir el arte entre el público, propongo la fundación de una sociedad de esoterismo musical».[199]

El compositor, que trató en sus últimos años de vida de poner música al drama esotérico rosacruz de Villiers, finalmente no pudo llevar a cabo su encargo, debido a su inesperada muerte en 1918, producto de un cáncer que le habían diagnosticado nueve años antes.

Capítulo 7
ANTROPOSOFÍA, CUARTO CAMINO Y MÚSICA

No hemos de preguntarnos qué necesita saber y conocer
el hombre para mantener el orden social establecido;
sino ¿qué potencial hay en el ser humano
y qué puede desarrollarse en él?

RUDOLF STEINER (1861-1925)

Hay un solo arte, el más grande de todos: es el arte
de hacer de uno mismo un ser humano completo.

GEORGE GURDJIEFF (1872?-1949)

La antroposofía centra sus enseñanzas en la descripción de los denominados mundos espirituales o superiores y su principal objetivo es el de establecer un mejor desarrollo para el individuo, tomando como referencia el pensamiento humano. El espíritu es primordial en las enseñanzas antroposóficas, en las que Cristo se sitúa en un lugar de importancia similar al de los problemas sociales.

En 1902, Rudolf Steiner (1861-1925) se inició en la teosofía, fundando con posterioridad en Alemania una sede encargada de profundizar en la tradición esotérica occidental. La doctrina del grupo recién creado incorporaba influencias del cristianismo y de la ciencia natural, lo que provocó ciertas tensiones con la corriente tradicional defendida por la seguidora de Blavastky, Annie Besant. Estas desavenencias supusieron la expulsión de Steiner en 1912, que acabó por dirigir su propia interpretación teosófica denominada Sociedad Antroposófica (Amante de los hombres).[200] Entre 1912 y 1925 Steiner se dedicó por completo a difundir su nueva escuela mediante algunas publicaciones y, sobre todo, mediante conferencias que fueron recopiladas en más de trescientos volúmenes en alemán.[201] La gran mayoría de los teósofos alemanes acabaron uniéndose a la nueva sociedad fundada por Steiner, que desarrolló una teoría política propia y un sistema educativo denominado método Waldorf, que Steiner creó en Stuttgart en 1919 para los hijos de los empleados de la fábrica de cigarrillos Waldorf-Astoria.[202]

Sabemos con certeza que desde su infancia Rudolf Steiner (1861-1925) había demostrado un interés especial por la filosofía y la música, basado en lo que definía como su capacidad para distinguir entre los objetos visibles y los invisibles.[203] Steiner defendió la creación artística como método terapéutico, pero también de formación. Como en el caso de los dramas-misterio, obras de teatro de base «espiritual» en las que el conocimiento se adquiere desde una iniciación progresiva; o el *Calendario del alma*, cincuenta y dos poemas que relacionan las semanas del año con el estado espiritual de la persona.

Dentro del sistema Waldorf es muy importante el concepto de *euritmia*, que tiene como origen el término griego que define la proporción equilibrada en las artes. La euritmia de Steiner, sin embargo, es un principio holístico que busca el desarrollo armonioso del ser humano mediante la combinación del movimiento coreográfico con el color y la plástica en un todo creativo cuyo fin es el de mejorar la capacidad de pensamiento, sentimiento y voluntad. Para Steiner, que concebía el acorde como «el cadáver de la melodía», la música es absolutamente necesaria para el desarrollo del individuo, ayudando al niño a fijar los conceptos prenatales. Es además especialmente útil como terapia en el desarrollo de las aptitudes de los niños con problemas mentales, a quienes considera «almas normales que han aceptado llevar una carga sobre sus espaldas». El comentarista más importante de las conferencias musicales de Steiner es Ernst Hagemann, compilador de textos de Steiner, que desarrolló aspectos sobre la influencia oculta de la música en la civilización occidental y según el cual, la música es «un canal magnético a través del cual los ángeles actúan sobre la raza humana».[204]

Como hemos visto, Steiner cree firmemente en la existencia de fenómenos invisibles para el ser humano, defendiendo la existencia de seres «elementales» que pueden ser percibidos mediante ciertas facultades de médiums y clarividentes. Estos elementales aportan sentido a la existencia de los objetos materiales con los que convivimos, ya que en cierta medida son ellos los que les dan la vida. En sus explicaciones metafísicas, Steiner describe el proceso por el que el ego del compositor convoca a estos seres elementales que «impregnan» la partitura dependiendo del estado espiritual del músico. Los silfos (espíritus del aire) y las ondinas (espíritus del agua) se encargan de llevar los sonidos al oído humano a través del aire. En cuanto se produce este fenómeno se libera el encantamiento.[205]⊕

Pero si los elementales se materializan al ejecutarse la música, ¿qué pasa con ellos en una grabación? Hagemann comenta igualmente los textos de

Steiner en los que explica que los elementales que se hallan en los soportes grabados están muertos, solo que son «resucitados» por los gnomos (*sic*) que están en la aguja de diamante que lee los surcos. Steiner refiere también una experiencia casi sinestésica entre color y sonido mediante la descripción de la entrada de un iniciado en un mundo de deidades menores al que llama mundo *devachánico*.[206]

Además del ya citado Hagemann, existe una recopilación de textos sobre terapia musical titulada *Music, its Occult Basis and Healing Value* (*La base oculta de la música y su capacidad de curación*) en la que podemos leer una selección de autores que siguen la línea de Steiner como Walter Johannes Stein, Kathleen Schlesinger o Gina Palermo. También Anny von Lange, que había conocido a Steiner en 1920, concibió la idea de publicar una serie de textos recopilados en un libro titulado *Man, Music and Cosmos* (*Hombre, música y cosmos*, 1920), cuyo propósito era el análisis de los elementos de la música como base de su capacidad espiritual humana. Obra que se habría completado con otros dos volúmenes de no haber sido por la muerte de la autora en 1959. Según Von Lange, la audición musical es capaz de provocar una experiencia inolvidable de unidad en los seres humanos.[207] Y junto a Lange, otro de los seguidores de Rudolf Steiner que abordó la temática musical fue el matemático y físico Ernst Bindel (1890-1974), algunas de cuyas obras dedican atención a la influencia del pitagorismo en la armonía musical y en la geometría, centrando su interés en la figura de Johannes Kepler.

GURDJIEFF Y EL CUARTO CAMINO

La figura del gurú espiritual conocido como Gurdjieff posee un prestigio que oscila entre los que ven en él un maestro del potencial filosófico del ser humano y aquellos que le consideran un embaucador que utilizó la sabiduría oriental para lucrarse. Y para la escuela que fundó, llamada el Cuarto Camino, la música, la geometría y la danza son herramientas indispensables para el perfeccionamiento espiritual y físico de los seres humanos.

De origen armenio, George Ivánovich Gurdjieff había nacido en Alexandropol, en la provincia de Kars, en 1866 o 1872, en una zona limítrofe entre Turquía y Rusia. Debido a los diferentes calendarios y a los pocos datos que se conservan, sabemos muy poco de sus primeros años. Su vida aparece más clara a partir de 1912, año en que se asienta en Moscú y forma un grupo denominado Los buscadores de la Verdad con la finalidad de recopilar

conocimientos sobre tradiciones esotéricas y filosóficas, experiencias que quedaron reflejadas en su obra *Tradiciones*. Todo este conocimiento llevó a Gurdjieff a formular su teoría del Cuarto Camino con indudables referencias al cristianismo ortodoxo, el sufismo, el hinduismo y el budismo. En 1912 funda en Moscú el Instituto para el Desarrollo Armonioso del Hombre y conoce a la que sería su mujer, la condesa Osipovna Ostrovska. Y en 1915 conoce a su principal colaborador, Piotr Ouspenski, que acabará siendo uno de los principales difusores del Cuarto Camino en Estados Unidos y Europa. [208]⊕

Después de una serie de viajes se instala definitivamente en París, donde el grupo adquiere un edificio en Fontainebleau, el Château du Prieuré (Castillo del Priorato) que será su nueva sede, acondicionada para la gimnasia, las artes escénicas, la música y el estudio filosófico. Gurdjieff comenzó entonces a ser conocido entre los círculos parisinos gracias a la labor propagandística del matrimonio Alexandre y Jeanne de Salzmann, a los que conoció en 1919. Durante el periodo entre 1924 y 1935, Gurdjieff se dedica casi exclusivamente a la escritura, sobre todo como consecuencia de varias desgracias que llevaron al instituto a la pérdida de su sede por motivos económicos en 1933. Hacia 1949 publicó entre Nueva York y Londres algunos de sus últimos textos, entre ellos la recopilación de obras conocidas como *Del todo y de todas las cosas* que, según el propio autor, son «diez libros expuestos en tres series según esta manera: (3 + 3 + 4)».[209] Finalmente, murió el 29 de octubre de ese año en Fontainebleau, donde fue enterrado junto a su madre y a su esposa.

La escuela del Cuarto Camino basa muchas de sus enseñanzas en el uso del eneagrama (*ennea* = nueve, *gramma* = trazos), un símbolo geométrico muy sencillo que se compone de nueve números inscritos en un círculo de manera equidistante. Los estudiosos de esta figura afirman que su origen se encuentra en las culturas del golfo Pérsico y que se transmitió a otras civilizaciones a través de Pitágoras o el cristianismo primitivo, siendo recogida finalmente por la tradición oral sufí.[210]

El uso del eneagrama nos remite a la numerología pitagórica, en la que los números forman combinaciones entre sí, se agrupan en tríadas y delimitan una conexión con el desarrollo psicológico del individuo. El pensamiento de Gurdjieff desemboca en el desarrollo de la ley del tres, relacionada con la creación; y la ley del siete (o de la octava), que se encuentra en íntima conexión con el funcionamiento de todo lo creado. Según las ideas musicales del Cuarto Camino, todo lo que ocurre en el universo es una consecuencia de

tres fuerzas activas: una positiva, otra negativa y otra neutralizadora, lo que se refleja musicalmente en la importancia del número tres dentro de los esquemas armónicos de acordes compuestos de triadas, por ejemplo, Do, Mi, Sol.[211]

El campo de estudio de Gurdjieff con respecto a la música se centra sobre todo en su conexión con la memoria y la conciencia, diferenciando entre el disfrute de los sonidos y un tipo de música funcional, concebida para un crecimiento físico y espiritual del ser humano. En el sistema de Gurdjieff la escala musical es un modelo del universo, un reflejo del orden cósmico y la *música objetiva* se basa en un conocimiento de las leyes matemáticas que rigen el sonido, por lo que establece un reflejo en la persona que la escucha.

Pese a sus escasos conocimientos musicales, Gurdjeff compuso alrededor de trescientas obras de diversa extensión y calidad. Como podemos extraer de su biografía, las fuentes musicales de las que se nutre mezclan en el mismo grado arquetipos propios del misticismo sufí con la ortodoxia eslava, trasladando finalmente todo este lenguaje musical a la cultura clásica europea, sobre todo a través de un instrumento como el piano. En la música de Gurdjieff, que se definía a sí mismo como «un buen maestro de danzas del templo», el uso de los ritmos enfáticos es muy característico, sobre todo en la *Música para el movimiento de los hombres*.[212] Sus melodías, mayoritariamente modales y basadas en la tónica como punto de referencia, surgen sin ningún tipo de acompañamiento ni esquema armónico, lo que es más propio de la tradición monódica oriental.

EL AYUDANTE. THOMAS DE HARTMANN

Toda la música creada por Gurdjieff fue transcrita y revisada por el ucraniano Thomas de Hartman (1886-1956), que en 1917 conoció en San Petersburgo a Gurdjieff, al que se mantendría unido hasta 1929. Hartmann, que fue uno de los fundadores del Cuarto Camino en la ciudad de Nueva York, había estudiado piano con Annette Espinov, profesora de Scnhabel y Prokofiev, y había sido elegido por Gurdjieff para transcribir su obra compitiendo con el pianista Valdimir Pohl.[213]⊕

Después de conocer a Gurdjieff, Hartmann ingresó en el Cuarto Camino y decidió llevar a cabo un viaje de aprendizaje a través de toda Rusia, que narró eficientemente en su obra *Nuestra vida con el señor Gurdjieff*. La principal función de Hartmann, que siempre insistió en que «no es mi música, es suya»,

fue la de recopilar, transcribir y arreglar las melodías tocadas o silbadas por Gurdjieff:

> Gurdjieff había dicho: «Escriba la música como quiera para el primer acto», y naturalmente así lo hice. Una noche que regresábamos de la cena, él, ante mi insistente requerimiento, se puso a silbar por fin la música para el segundo acto, que yo traté febrilmente de anotar en papel.[214]

Al principio Hartmann se dedicó solo a la transcripción de las danzas, pero en el periodo de Fontainebleau comprendido entre 1925 y 1927, llegó a trabajar sobre casi doscientas obras que tomaron forma en sucesivas grabaciones y ediciones: por una parte, escribió una serie de obras cortas y cercanas a la música descriptiva (religiosas, humorísticas, elegíacas, etc.); y por otra dio forma a su música ideológica (*Afirmación Santa, Negación Santa, Reconciliación Santa,* etc.) en la que trataba de desarrollar sus teorías de la ley del tres y la ley del siete.[215]

Existen unas grabaciones de la música de Gurdjieff hechas por Hartmann en seis registros sonoros de 78 revoluciones, conteniendo veinte piezas diferentes, grabadas en el estudio Bartók de Nueva York entre 1951 y 1953. La mayor parte de las demás grabaciones existentes fueron registradas en la granja de Madame Ouspensky en las inmediaciones de Mendham, en Nueva Jersey, por su nieta Lonia Savitsky. Fueron realizadas con un sentido más documental que comercial, ya que no se grabaron en condiciones adecuadas e incluso gran parte de ellas fueron desconocidas por el propio músico, ya que fueron grabadas sin su consentimiento.

LAS DANZAS SAGRADAS DE GURDJIEFF-HARTMANN

En 1923, el grupo reunido alrededor de Gurdjieff consiguió estrenar en el teatro de los Campos Elíseos *La lucha de los magos* con un éxito razonable. Esta obra estaba compuesta de lo que se conoce como las *Danzas sagradas* o *Danzas de Gurdjieff,* recopiladas y conservadas por Jeanne de Salzmann. Un ballet que no fue concebido únicamente como un espectáculo, sino que pretendía transmitir a través del movimiento una sabiduría ancestral, presuntamente adquirida por Gurdjieff en sus primeros años de iniciación, y evocadora de leyes tradicionales. Las aproximadamente doscientas cincuenta danzas del sistema de Gurdjieff son conocidas a partir de 1928 como los *Ejercicios* o *Movimientos* y se encuentran impregnadas de un pitagorismo coreográfico que supuso una novedad para la época, así como una influencia

en algunas escuelas de danza de principios del siglo XX. Debido a su éxito las *Danzas* se representaron en Nueva York o Chicago (1924) y el mismo Diaghilev presionó a Gurdjieff para que incluyera sus coreografías como una novedad en sus sesiones de los ballets rusos. Lincoln Edward Kirstein, fundador de la prestigiosa escuela del American Ballet, defendió el Cuarto Camino en su publicación *La danza de Nijinsky*.

En los movimientos del cuarto camino podemos observar siete categorías principales: los ritmos (armónicos, plásticos y ocupacionales); seis ejercicios preliminares obligatorios; ejercicios rituales y médico-gimnásticos; danzas de mujeres; danzas étnicas de hombres (derviches y tibetanas); danzas del templo sagrado y los treinta y nueve últimos movimientos de Gurdjieff o series eneagramáticas.[216] Cada postura, ritmo o gesto tienen su momento y duración precisa. Los brazos de los danzantes responden a una estructura basada en un contrapunto independiente en el que se engarzan la sensación interior, el silencio y la palabra hablada. Es posible hablar por tanto de una especie de lenguaje corporal en el que cada ritmo representa una frase, cada coreografía un libro entero y cada postura una palabra. Una semiología espiritual de la danza.

Capítulo 8
MÚSICA Y OCULTISMO EN LA ALEMANIA NAZI

Sigan a Hitler. ¡Bailará!
Pero yo escribí su música.

DIETRICH ECKART (1868-1923)

Muchos investigadores han querido explicar la excepcional anormalidad del pensamiento nazi desde puntos de enfoque como el de la práctica del esoterismo.[217] A día de hoy es perfectamente posible afirmar que el nazismo se sumergió en un cierto barniz mágico que incorporaba toda una serie de símbolos nórdicos como la esvástica, el sol negro o las runas. Pero ¿de dónde venía este interés por la magia o el misticismo y, sobre todo, qué relación tenía con la música?

En 1907, un joven Adolf Hitler llegó a Viena, ciudad en la que desapareció misteriosamente entre 1909 y 1913. Según su biógrafo Konrad Heiden, Hitler tuvo que abandonar su habitación alquilada para pernoctar en albergues de caridad como el de las cercanías de Meidling o el de la calle Meldemann, quizás huyendo por su negativa a incorporarse al servicio militar austriaco. Esta situación de precariedad provocó en él un fuerte recelo hacia la ciudad vienesa, a lo que hay que sumar el malestar por el rechazo de su padre y de la propia Academia de Viena, que se negaban a permitir que Adolf realizara su sueño de ser pintor y arquitecto. Durante este periodo «oscuro» sus principales ocupaciones fueron tan variadas como peón de albañil o pintor de cuadros en serie, llegando a formar una sociedad con el mendigo Reinhold Hanisch para vender cuadros a turistas. Lo único que Hitler podía permitirse fácilmente era acceder a ciertos libros donde encontró su preparación intelectual:

> […] En aquellos tiempos me formé un concepto del mundo que constituyó la base granítica de mi proceder de esa época. A mis experiencias y conocimientos adquiridos entonces, poco tuve que añadir después; no necesité modificar nada.[218]

El hambre y la necesidad acompañaron al joven idealista y prototipo de dictador en una ciudad imperial que a principios de siglo XX era testigo de los paseos de figuras como la de Sigmund Freud, el escritor Arthur Schnitzler o Teodor Herzl, padre del sionismo moderno. Mientras, se gestaban entre la población ciertas ideas nacionalistas derivadas del incipiente Partido Socialcristiano y del pangermanismo posnapoleónico.[219] Frente al desarrollo soterrado del judaísmo, comenzaban a surgir voces que sin pudor defendían la idea de la pureza racial, dando lugar a la formación de la Sociedad Alemana para la Higiene Racial, fundada en 1905 o la Sociedad de Enseñanza Eugenésica de Inglaterra en 1907, en las que se gestaba un profundo pensamiento antisemita con fuertes raíces antropológicas y sociales, dentro de las cuales destaca el darwinismo social.[220]

Las lecturas de Hitler fueron muchas, pero muy desordenadas, y los temas que le interesaban mayoritariamente fueron la historia de Alemania, la de Roma, la religión (especialmente el protestantismo), los cultos orientales y temas ocultistas como la astrología, el yoga o la hipnosis. De hecho, algunos historiadores citan que entre sus autores preferidos se encuentran Michel de Nostradamus, John Dee o Helena Blavastky.

En 1905, Hitler conoció en persona la música de Richard Wagner mientras compartía piso con August Kubizek, un músico joven con quien asistía a las representaciones de ópera, cuando lo permitía el escaso presupuesto. En una representación de *Rienzi* percibió un mensaje revelador, y estableció un fuerte vínculo emocional con el protagonista de la ópera, un tribuno romano que se revelaba para cambiar el destino de su pueblo, expulsando a los senadores corruptos. En palabras de Kubizek encontramos una pista de cuál pudo ser el proceso mental de Hitler ante este hecho:

> [Hitler] me describió su futuro y el de su pueblo con imágenes exaltadas y grandiosas. […] Me habló de un encargo que recibiría del pueblo para que lo sacara de la esclavitud y lo condujera hacia la libertad. […] Habló de una misión especial que algún día tendría que realizar.[221]

Después de sus visitas a la ópera, Hitler y Kubizek decidieron dar forma a un proyecto juvenil entre amigos, una ópera con referencias wagnerianas y cuyo título sería *Wieland el Forjador*. Bastantes años después, en presencia de su viejo amigo Kubizek y haciendo referencia a este episodio, Hitler comentaría ante Winifred Wagner algo que podría explicar su pensamiento mesiánico: «En aquel momento empezó todo», dijo en alusión al *Rienzi* wagneriano. Es indudable la influencia y la «impronta» que debió suponer la

historia de *Rienzi* en los delirios de grandeza vividos por Hitler en sus primeros años en Viena. Sobre todo, si observamos con detalle el extraordinario parecido de la imaginería imperial romana y la escenografía de los desfiles nazis.

Pero si hubo un título wagneriano que impresionó notablemente a Hitler fue *Lohengrin*, a cuyas pobres representaciones asistía con fervor. Quizás esto explique la pasión del Führer por representar durante su mandato las óperas de Wagner de la manera más fastuosa posible, así como el fuerte apoyo económico que recibió del partido nazi el festival de Bayreuth, un lugar casi sagrado donde Wagner era sobre todo un arma política e ideológica. Pero ¿qué significaba Wagner para el partido nazi y para su líder?

WAGNER, EL FILÓSOFO MÍSTICO

La figura de Richard Wagner ha estado siempre rodeada de polémica y posee la suficiente entidad como para ser analizada con detalle. En la obra wagneriana muchos creen ver una manifestación de sus ideas liberales por los temas escabrosos y amorales elegidos en sus libretos, entre los que destacan el incesto, el adulterio o las bacanales. El compositor escandalizó en cierta medida a la sociedad, convirtiéndose con posterioridad en un símbolo cuya música se vio cargada de un subjetivismo político inquietante por su importancia crucial en el desarrollo del pensamiento antisemita.

Son muchos los aficionados a la obra wagneriana que han tratado de explicar muchas de sus óperas bajo una óptica enigmática. De igual manera, muchas tradiciones esotéricas han creído reconocer sus arcanos en la obra de este compositor, uno de cuyos misterios está relacionado con su pasado, en el que pudieron existir ascendentes judíos.[222]

Es cierto que los libretos de las obras más importantes de Wagner nos remiten a un mundo de maldiciones y tradiciones fundamentadas en los mitos y en las leyendas del norte de Europa, así como al castigo errático o al destierro. Lo que no está tan claro es la relación de estos conocimientos con el esoterismo. En la mayor parte de sus historias, los personajes malditos suelen errar en el tiempo o en el espacio. Como en *Las hadas* (1833), donde Arindal maldice a Ada; o en *Rienzi* (1842), en la que la amenaza de la maldición se manifiesta en una excomunión, así como en *El holandés errante* (1843), donde la maldición se rompe mediante el sacrificio de una muerte. También *Tristán* (1865) maldice el elixir del amor, igual que Alberich en *El oro del Rin* (1869), o Kundry en *Parsifal* (1882) es condenada a errar durante años.

Finalmente, la narración sobre el destino de Roma del *Tannhäuser* (1845) (en la que hay tres maldiciones y dos peregrinaciones) es casi una seudocondenación papal por los exagerados pecados del protagonista wagneriano.[223]⊕

Algunos seguidores de la teosofía de Helena Blavatsky encontraron en Wagner un puente con sus ideas filosóficas, hasta tal punto que en la Alemania de los años treinta, se acuñó el término *ariosofía*. Blavatsky defendía la idea de una raza de seres superiores evolucionados, definiendo a los semitas y los árabes como «espiritualmente degenerados». El barón Von Wolzogen, miembro del partido nazi, defendió a Wagner desde su puesto de director de la revista *Bayreuther Blätter*, fundada por el propio músico alemán, donde aparece asociado con la teosofía:

> Todos los genios verdaderamente grandes han reconocido la verdad que forma el contenido de la teosofía. Solo pueden ponerla en duda y burlarse de ella los mediocres que únicamente confíen en el mediador mefistofélico de las cosas o en su apariencia, la razón.[224]

En España, el astrónomo, periodista y escritor asiduo del Ateneo de Madrid, Mario Roso de Luna (1872-1931) analizó a Wagner desde una óptica teosófica, mitológica y ocultista.[225] Para él, el cisne de *Lohengrin* (1850) es el simbólico Kwan-Shi-Yin, Jain o jina de la isla sagrada budista china; Noel es un tipo de deidad arbórea, símbolo universal de la vida, y Wotan (llda-baoth) un demiurgo cuyo ciclópeo ojo vacío representa el tercer ojo de los iluminados.[226]⊕ El autor, que estudió también el teosofismo de Beethoven, estaba plenamente convencido del contenido esotérico tanto de *Las hadas*, como de la tetralogía *El anillo del nibelungo* (1848-1874).[227]⊕

El creador de la antroposofía, Rudolf Steiner, tuvo también muy en cuenta al maestro alemán, y el 17 de noviembre de 1906 le citaba en una conferencia antroposófica ofrecida en Hamburgo explicando a la audiencia cómo la música era capaz de «enviar sus vibraciones profundas al cuerpo etérico […] como una práctica ocultista», igual que lo hacía una ópera de Wagner. Un Rudolf Steiner polémico por su aparición en algunos documentos que le relacionan con la orden secreta de la Sociedad de Thule.[228] No solo no es posible demostrar este hecho, sino que existen pruebas de que dicha sociedad pudo estar detrás de una campaña de desprestigio contra Steiner, que comenzó por prohibir las escuelas Waldorf y que acabaría con dos atentados en la sede antroposófica de Alemania.[229]

La Sociedad Thule, o Thule Gessellenschaft, era una orden secreta de orientación ocultista que había sido fundada el 25 de diciembre de 1917 por el alemán Rudolf von Sebottendorf y a la que habían pertenecido miembros importantes del partido nazi, como Ernst Röhm. Consecuencia de otra orden similar fundada en 1912 y denominada Germanenorden, su ideario era una mezcla de ideas teosóficas, nacionalistas y antisemitas con conceptos derivados del gnosticismo y la mitología nórdica.[230] Entre los altos cargos del partido nazi que pudieron practicar el ocultismo se encuentran Rudolf Hess, que también perteneció presuntamente a una Orden de los Nuevos Templarios, Heinrich Himmler, Hermann Göering o Alfred Rosemberg. A todos se les atribuyen oscuros rituales de poder organizados alrededor del sol negro en el salón de los generales del castillo de Wewelsburg. Pero hubo uno que destacó especialmente, el periodista Dietrich Eckart, un seguidor de la Sociedad Thule, que unos años antes de conocer a Hitler manifestaba:

> […] Necesitamos a un hombre que encabece nuestro movimiento, que pueda soportar el sonido de las ametralladoras, es necesario que el vulgo sienta el miedo en sus entrañas. No es posible utilizar un oficial, porque la gente ya no siente respeto por ellos. El hombre más adecuado para nuestro fin sería un trabajador que supiera hablar bien.[231]

Pero si la teosofía y la antroposofía se consideraban próximas a Wagner, la cábala esotérica también reconoce en él sus enseñanzas, como en el caso de J. C. Kaelin, que ha estudiado el ciclo de *El anillo de los nibelungos* afirmando que Wagner pudo conocer la cábala gracias a su padre adoptivo.[232] Kaelin relaciona a Richard Wagner con el ocultismo mediante el nexo con los textos de lord Bulwer-Lytton, famoso esoterista del siglo XIX, de quien Wagner adaptó su *Rienzi*. El autor afirma, además, que Wagner esperó a que las condiciones fueran idóneas para poder intentar el ingreso en la logia masónica de Bayreuth, algo que desestimó por consejo de su amigo el banquero Feustel, para no molestar a miembros de la alta sociedad y a su marcado carácter antimasónico.

La interpretación esotérica de Wagner ha llegado algunas veces a extremos de atrevimiento. Max Heindel nos acerca al compositor desde el perspectivismo del ideario Rosacruz.[233] Theodor Reuss analiza el fenómeno wagneriano desde las posiciones de la OTO (Ordo Templis Orientis), fundada por Aleister Crowley, y centra su estudio en el grial.[234] Otro texto firmado por un tal Frater Achad une la historia de Parsifal con la cábala, la magia, el Santo Grial y las leyendas medievales.[235] Martin van Amerongen llega a

afirmar que la tetralogía debe interpretarse como una obra de arte socialista, visión compartida por Bernard Shaw, que adapta el rico mundo simbólico del drama wagneriano a la complejidad del siglo XX.[236] O Walter Keller, para quien tanto *Tristán e Isolda* como *Sigfrido* serían obras con rasgos anarquistas. Un Sigfrido mesiánico asociado entre otros a Buda (Roso de Luna), Cristo (J. M. Serra) o Bakunin (Tamel de Pablos).[237]

Parsifal tampoco escapa a este tipo de análisis, ya que para Lotus Peralté es algo así como la traducción esotérica del cristianismo medieval y una representación del arquetipo heroico del nacionalsocialismo de base cristiana.[238] Según M. Abril, en algunos pasajes del *Parsifal* pudo manifestarse una leve influencia de la filosofía budista, como en aquellas partes en las que se alude a la reencarnación.[239] De igual manera Otto Schmiedel ve claramente al personaje de Klingsor como la personificación de Mara, el enemigo acérrimo de Buda.[240]

Pero Parsifal también ha sido motivo de crítica para el compositor alemán, sobre todo por parte de aquellos que se posicionaron a favor de Nietzsche en el litigio que mantuvo con Wagner debido al matiz cristiano de su protagonista. Enfrentamiento que llevó a varios puristas del nacionalsocialismo, liderados por Alfred Rosenberg, a catalogar a Wagner como un impuro por pertenecer a una subraza aria denominada dinárica.

Puestos a encontrar significados sincréticos en la obra wagneriana, no faltan aquellos que ven elementos cristianos en lo que aparentemente está plagado de paganismo. La lucha por tratar de explicar la obra de Wagner como una expresión del cristianismo ha sido tan ardua, que personajes tan paganos como Wotan y Brunilda han sido percibidos como sendas representaciones de arquetipos cristianos. Para algunos es evidente que el mito del Santo Grial y el contenido de la leyenda narrada por Wolfram von Eschenbach, remiten a un mundo muy cercano a la mitología cristiana de la Edad Media centroeuropea.[241] Interpretaciones similares han sido ofrecidas por Arthur Prüfer o el abad Marcel Hebert cuando afirman que Parsifal es una obra profundamente religiosa.[242]

Dicho todo esto, uno puede llegar a pensar que cualquier corriente esotérica o religiosa podría ser interpretada bajo el prisma de Wagner, aunque de sus numerosos escritos es imposible extraer una conclusión sólida sobre sus convicciones filosóficas y esotéricas.[243] No cabe duda de que muchas de las obras citadas son simples adaptaciones parciales del mundo wagneriano, por lo que, ante la falta de documentos, parece que lo más acertado es

construir la imagen de un Wagner que se acerca más a un esoterismo intuitivo, o a una mística filosófica, que a una sociedad secreta.[244]

Hoy en día sabemos que Hitler dio forma a sus ideas antisemitas gracias a varias fuentes, entre las que destaca el manifiesto wagneriano «Los judíos en la música», que el partido nazi utilizó como herramienta propagandística.[245] Al analizar el manifiesto de Wagner nos damos cuenta de lo tristemente importantes que fueron sus ideas para la historia de la humanidad, aunque de justicia es decir que no fueron ni las únicas ni las más radicales. De hecho, Wagner reconocía que los judíos le ayudaron y le apadrinaron, pero expiaba su culpa amparado en el «interés mutuo» ya que, según él, el hecho de que alguien te ayude no te obliga a amarlo. Según Wagner, el motivo principal que le había llevado a escribir «Los judíos en la música» era la persecución a la que se había visto sometido, especialmente por críticos musicales como Eduard Hanslick (1825-1904). Wagner reaccionaba sobre todo contra el poder acumulado por los judíos, que se habían asentado como directores de los principales teatros alemanes y que dificultaban los estrenos de sus obras.

Durante sus años de ascensión y consolidación en el poder, Hitler se dedicó a repetir los axiomas reflejados en el texto wagneriano, especialmente en cuanto a la «inexistencia» de un arte judío. Según estas ideas, los judíos siempre habían sido especialistas en la imitación, copiando aquellas culturas en las que se asentaron, por lo que, al no poseer la capacidad de crear arte, les era imposible desarrollar una conciencia «nacional» en sentido estricto. Wagner cita como ejemplos de compositores judíos faltos de inspiración propia a Félix Mendelsohn-Bartholdy (que había cristianizado su apellido judío, añadiendo el Bartholdy) y a Giacomo Meyerbeer, al que Wagner no se atreve a citar literalmente en su texto.

La pasión que Wagner despertaba en el Führer acabó por forjar la imagen de un compositor que era el paradigma de la música nacionalista alemana, por lo que los nazis interpretaron simbólica y musicalmente su figura según los designios de su líder. Sigfrido, el héroe bondadoso, amable y pacífico era el símbolo del pueblo alemán que destruía al gigante Fafner, encarnación del capitalismo. Un héroe que acababa con la codicia y el bajo instinto del enano Mime, arquetipo del judaísmo, o con Alberich, el peligroso «hermano» marxista del comunismo.

A Adolf Hitler se le ha acusado prácticamente de todo, desde ser el mismo demonio, hasta un parafílico masoquista y sádico, pero pocas publicaciones han centrado su campo de estudio en su relación con la música, definida por la capacidad mágica que el dictador le atribuía para evocar estados de ánimo en la población. Hemos visto cómo en sus años de juventud vieneses, Hitler había encontrado en Wagner el alma que le había mostrado un camino, una misión que salvaría a su pueblo de las consecuencias desastrosas de la Primera Guerra Mundial. Quizás por eso su adoración wagneriana se manifestó en la obsesión por el uso de la obertura de *Rienzi* (1842) y de *Los maestros cantores* (1868), músicas que acompañaban sus principales discursos en los congresos del partido nazi.[246]⊕ Hitler, que se comunicaba con dificultad en persona, gracias a la música transformaba su discurso torpe en algo imaginativo, fascinador y, sobre todo, emocionante. Acompañado de Wagner, el dictador decía escuchar una voz «providencial», que hablaba a través de él, lo que es descrito por el presidente del Partido Nacionalsocialista, Gregor Strasser:

> […] Una luz apareció en una ventana oscura. Un caballero con un bigote cómico se convertía en un arcángel. Después el arcángel desaparecía y allí quedaba Hitler sentado, bañado en sudor con los ojos vidriosos…[247]

Gracias a las memorias de Christa Schroeder, secretaria personal de Hitler desde 1933 hasta 1945, sabemos que entre 1941 y 1942 se había instalado un gramófono en su cuartel general, en el que durante la guerra sonaban sobre todo las óperas de Wagner, pero también algunas escenas de las óperas de Verdi, como el glorioso final de *Aida*.[248] Entre esta discografía se encontraba Beethoven, junto a Hugo Wolf, Robert Schumann o Franz Schubert, cuyos *lieder* le entusiasmaban especialmente. Beethoven, por ejemplo, era utilizado por el partido nazi para jornadas culturales concretas, concebidas para «educar» al pueblo desde la radio, así como para adornar eventos en los que participaran altos cargos alemanes. Sabemos, además, que Hitler odiaba a Brahms, que «había sido elevado al cielo por los judíos».

Un compositor y director con el que Hitler tuvo una relación personal importante fue Richard Strauss, de quien admiraba sus canciones y especialmente sus dos versiones de *Invitación secreta* (op. 27 n. 3, 1894).[249]⊕ Strauss era muy apreciado como compositor por Hitler y Goebbels, que utilizaron varias de sus obras para adornar algunos actos relacionados con el partido. Concretamente, la inauguración en 1933 de la Cámara de Cultura del Reich (creada por Goebbels y presidida por el propio Strauss) se hizo con el

Preludio Festivo. op. 61 para orquesta y órgano (1913), una obra que acabaría siendo utilizada exclusivamente para actos protocolarios.[250]⊕

Pero curiosamente fue Anton Bruckner quien representó para Hitler una especie de *alter ego* musical, por haber sido maltratado por el crítico judío-vienés Edward Hanslick, ser de origen humilde (como Hitler) y haber nacido en Linz, ciudad a la que el dictador apoyó durante su mandato y en la que fundó la Orquesta Bruckner del Reich, activa hasta 1944. Hitler mandó instalar en el panteón del Valhalla de Ratisbona un busto de Bruckner, que curiosamente sería el único compositor venerado durante el régimen nazi en dicho lugar, algo que contrasta con la pasión que Hitler tenía por su adorado Wagner, al que idolatraba casi como a un dios.

PARTE II

ESPÍRITUS Y DEMONIOS EN LA MÚSICA



Capítulo 9
TRANCE Y MÚSICA.
DEL CHAMANISMO A LOS VIAJES ASTRALES

El conocimiento del sonido actúa en el hombre
como unas alas que le traen del cielo a la tierra.

SIKH GURU NANAK (1468-1539)

Eso es lo que era Jim Morrison,
un chamán, un chamán electrizante.

RAY MANZAREK (1939)
teclista de los Doors

La creencia en seres espirituales que no pueden pasar «al otro lado» después de morir es propia del culto humano a las fuerzas de la naturaleza. La asociación entre muerte y música hunde sus raíces en numerosas formas primitivas de culto gracias a los chamanes, una tradición de magos espirituales, cuyo origen podría ser Mongolia y cuya sabiduría ancestral se expande desde Alaska hasta la Tierra de Fuego, pasando por Siberia, Turquía, Turkmenistán, Tíbet o Azerbaiyán y en todas las culturas indio-americanas. Pero ¿qué es un chamán? ¿Cómo realiza su actividad?

La figura del chamán, cuyo significado deriva de la palabra siberiana *kamga-saman*, se establece como la personalización en una figura humana del vínculo entre el mundo de los hombres y el de los espíritus. Todo acto de un chamán debe estar acompañado de una ritualización: cortar una hoja de un árbol, recoger piedras o agua son gestos chamánicos que adquieren un significado distinto cuando se llevan a cabo con un propósito sagrado. Mediante sus ritos y ceremonias, el chamán se convierte en un canal único para comunicarse con otras dimensiones, muchas veces ayudado por sustancias psicotrópicas de producción natural, como la chicha, la ayahuasca, el peyote o el cáñamo. En su éxtasis, abandona su voluntad para deshacerse de lo corporal y poder enfrentarse con los espíritus adversos ayudado por sus espíritus aliados. Es lo que los chamanes denominan «el vuelo», un procedimiento que proporciona un estado diferente de conciencia.

En las religiones chamánicas se utiliza el poder del ritmo y del canto como herramienta terapéutica y de comunicación espiritual, convirtiendo las acciones humanas en positivas, para poder adentrarse con seguridad en el mundo de los muertos y aplacar a los espíritus destructivos. Para un chamán, cada instrumento musical posee unas cualidades únicas y especiales que le permiten poseer el mundo en sus manos y evocar el poder de los espíritus. En este fenómeno mágico-místico, la música es un cordón umbilical que mantiene al brujo-hechicero unido a la tierra mientras se «eleva» hacia el cielo o «desciende» a lo más profundo de la tierra. Por eso, el chamán debe dominar el sonido y conocer cuáles son las melodías más idóneas para los rituales de una comunidad, tanto individuales como colectivos. Su función consiste en elegir los cánticos adecuados y los ritmos correctos para la exaltación de una victoria, el agradecimiento de una cosecha, una caza satisfactoria o una lluvia, que en tiempo de sequía aplaca la sed de la tierra.

En épocas remotas, los instrumentos musicales estaban hechos siempre con materiales extraídos de la propia naturaleza, por lo que la asociación entre música y rito natural era inevitable. El hueso, la piedra o la piel animal eran materiales necesarios para completar el ciclo mágico-musical. Un primer grupo de instrumentos utilizados en los rituales chamánicos podrían ser los idiófonos huecos, rellenos de semillas, arroz o pequeñas piedras. Entre los más frecuentes se encuentran los del tipo maraca o sonajero, que en muchos casos se identifican con el cosmos, y la serpiente, animal que representa el ciclo de la vida y la capacidad ondulatoria del sonido. Otro grupo de instrumentos musicales muy utilizado en el mundo chamánico es el de los instrumentos de viento, representado por todo tipo de flautas, ocarinas, silbatos y cañas sonoras, normalmente elaboradas de barro cocido, huesos, cráneos de jaguares, venados, monos o incluso restos humanos. Sobre el significado de su uso también existe una gran diversidad de interpretaciones asociadas con la procreación o el nacimiento de nuevos individuos para la tribu. Por ejemplo, el uso de un instrumento fabricado con el cuerno de un animal permite al chamán adquirir la fuerza de la bestia a la que representa. **[251]**

Las culturas chamánicas utilizan instrumentos como el arco de boca, asociado al fenómeno del arco iris, o diversas variantes de instrumentos «rascados», como los elaborados con caparazones de tortuga o vegetales secos. Este tipo de instrumentos ya eran conocidos por los antiguos mayas (*ayotl*) y aztecas, que creían que la música era un potente elemento mágico.

Entre los instrumentos utilizados por las culturas amerindias se encuentran los tambores *huehuetl* y *teponaztli*; el *chicahuaztli* (o palo de lluvia) y el *cacalachtli* (vasija de barro utilizada a modo de sonaja).[252]⊕ El tambor chamánico, y su confección, es esencialmente un hecho sobrenatural. Cualquier tambor se compone de dos partes: el mazo o baqueta y el bastidor de madera con parche de piel tensada, y su fabricación debe realizarse con la elección de los mejores materiales para permitir una mayor efectividad de su sonido. Su ornamentación, basada en signos cosmológicos, refleja la posición del mago y de su comunidad en el cosmos.

Los instrumentos musicales ayudan a reforzar la figura del chamán como puente o conductor hacia el mundo espiritual. Su música es la forma idónea de establecer el entorno necesario para un ritual colectivo. Una forma compleja de comunicación, en la que el rito permite la inmersión sin intermediarios del individuo en el mundo trascendente.

El trance musical

Para la mayor parte de la comunidad científica, los rituales de trance son la creación artificial de un estado alterado de conciencia, capaz incluso de integrarse en fenómenos de histeria colectiva. Muchos de ellos poseen un elemento común: la utilización de la voz como un catalizador mágico, en una asociación psicológica entre palabra, concepto y poder. La palabra, cantada y repetida, permite al chamán controlar las fuerzas de la naturaleza para conseguir aprovechar su energía en beneficio del individuo o del grupo, como ocurre en el Rosario cristiano, el recitado coránico o los mantras tibetanos. [253]⊕ Otro de los rasgos característicos del chamanismo es la utilización del ritmo progresivo y la danza, elementos que permiten al iniciado adaptarse a su nuevo estado de conciencia, como un acelerador biológico que funciona en conexión con el pulso del corazón y la presión arterial.[254]⊕

Gran parte de los sujetos entrevistados que han experimentado estos rituales describen fenómenos muy similares, especialmente asociados al aumento inmediato de la temperatura corporal, así como a sensaciones eléctricas ascendentes localizadas en la columna vertebral. Afirman sentir temblores, dolores estomacales y reacciones corporales cercanas a la convulsión, especialmente en los momentos cercanos al éxtasis. La alteración en la percepción y la combinación con sustancias alucinógenas y con alcoholes destilados provocan también una hipersensibilidad a la luz, que debido a la embriaguez se percibe como más intensa. En el momento del

trance, y a causa de toda una serie de factores psicológicos y fisiológicos (hiperventilación), puede producirse el desmayo del sujeto, por lo que se hace necesaria la participación de ayudantes que impiden la caída de los iniciados. Después del trance, dicen sentirse renovados, alcanzando un estado psicológico que asocian con una sensación de relajación, de paz y de purificación.[255]⊕

Pero ¿cuál es el origen de este tipo de ritos? Parece ser que la clave se encuentra en las regiones que actualmente denominamos África negra. En muchos países africanos existen tradiciones ancestrales animistas en las que la música es de vital importancia. En todos ellos, la naturaleza y sus criaturas son adoradas como deidades y su poder se representa mediante sus elementos iconográficos, pero también con sus sonidos.

La herencia de este tipo de rituales primitivos cristalizó especialmente en algunos grupos étnicos localizados en lo que hoy conocemos como África Central. Allí se desarrolló la etnia yoruba, que constituye el 30 por ciento de su población. Los yoruba se esparcieron por algunos países africanos como Sierra Leona. Pero el imperialismo occidental y el colonialismo europeo los llevaron a otras partes del mundo. Desgraciadamente, la esclavitud trasladó a multitud de yorubas a otras regiones para aprovecharse de sus excelentes condiciones físicas, llevándose consigo su religión y su mitología.[256]

Los yoruba creen en la reencarnación y profesan un culto por los antepasados, nombrando a sus dioses como los *orishá* (dueños de la cabeza). Cada uno de estos dioses posee su propia historia mitológica y sus atributos (*pattaki*) y se encuentra asociado a un ritmo percusivo y a una danza concreta. La música yoruba está dedicada a los espíritus de la naturaleza y mediante el ritmo pretende conectar al individuo con los dioses en una tradición basada en el uso de tambores de diferentes tamaños con parche de piel y bastidor de madera denominados *dundun*. El líder de un conjunto yoruba es conocido como *iyalu*, que «habla» con su tambor simulando la tonalidad propia de la lengua yoruba.

La religión yoruba acabó por difuminarse en sucesivos sincretismos religiosos desarrollados en varios países y se mezcló con otros cultos preexistentes. En Cuba y Puerto Rico se practica la *santería* o el *lukumí*. Brasil es la cuna del *candomblé*, la *umbanda*, la *macumba* o la *batuque* y en Estados Unidos se ha desarrollado el denominado *oyotunji*.[257]⊕ Estructuralmente no existen diferencias reseñables entre la religión yoruba y sus diferentes derivaciones, salvo las terminológicas, así como las

ramificaciones producidas por el sincretismo con el cristianismo, que asocia cada espíritu con un santo o virgen concretos.[258]

El *vudú*, por ejemplo, originario de Haití, es de origen yoruba, pero posee fuertes influencias de otros cultos y grupos étnicos pertenecientes a países como Togo y Ghana. Según su creencia, el cuerpo del adepto se encuentra poseído por un espíritu superior que es identificado mediante algún atributo, normalmente un color asociado a una prenda de vestir, como un velo o un turbante. El trance, al que se llega mediante un proceso controlado, suele desembocar en una transformación del individuo mediante la contemplación extática de la divinidad.[259]⊕

Pero si los yoruba son gran parte de la influencia ritual de Latinoamérica en parte de sus religiones rituales, en África existen también ritos similares cuyas características varían en la forma, pero no en el fondo. Por ejemplo, en el sur de África y alrededor del desierto de Kalahari, se han desarrollado técnicas de trance extático y curativo basadas en el uso de la música y del canto repetitivo. Son las propias de los bosquimanos *San*.[260]⊕ Sus trances, basados en el uso de tambores y de percusión corporal están concebidos para estimular el *n'um*, que se define como la energía vital localizada en la base de la espina dorsal (centro de la función sexual) y que al bailar se intensifica.[261]

Casos similares al de los bosquimanos se observan en ciertos países africanos de tradición musulmana como Argelia y Marruecos, donde nos encontramos con rituales originarios de los inmigrantes de Ghana y de Senegal, que consisten en una música de ritmo e intensidad creciente orientada al trance: son los denominados rituales *gnawa*.

La música gnawa es al mismo tiempo un rezo y una celebración de la vida en una mezcla de elementos percusivos y de danza acrobática de la cultura subsahariana y bereber, con canciones y ritmos árabes. En sus complejos rituales, denominados *lila* o *derdeba*, los gnawas recrean la génesis del universo mediante la evocación de las siete manifestaciones de la actividad divina del demiurgo, definidas como entidades sobrenaturales y representadas por los siete colores que al juntarse forman la luz blanca. La ceremonia, precedida de un sacrificio animal, es conducida por un maestro de música o *maâlem* y por un clarividente llamado *moqadma* o *shuwafa*, que se encarga de elegir los accesorios y la ropa necesaria para el ritual. Al comienzo de la ceremonia, se consagra el espacio ritual mediante las danzas acrobáticas de los bailarines (*aâda*), acompañadas de un tipo de castañuelas de metal denominadas *krakebs*. El maestro de música llama a las entidades superiores mediante una serie de inciensos y un instrumento musical llamado *guembri*,

que van poseyendo a los diferentes participantes en una danza extática cuyo trance se asocia al término *jedba*.

Las entidades abstractas denominadas *mluk* se asocian a los espíritus o genios y son conocidos como *jinn*. También llamados *hadra*, estos espíritus son tratados como presencias que la conciencia humana puede percibir gracias al trance extático. La función principal del ritual es la de reintegrar y equilibrar las potencialidades del ser humano, cuya energía comparte una sustancia común con la de los fenómenos inexplicables y la creación divina. Cuando los participantes entran en trance, las danzas se hacen más acrobáticas y cada individuo negocia su relación con el *mluk* que les va a poseer. Cada *mluk* es llamado por siete patrones musicales diferentes, siete células rítmicas y melódicas que forman las siete *suites* que dan forma a la estructura del ritual gnawa. Este proceso se ve adornado en su fase final, denominada *treq* (sendero) con la combinación de siete velos de color y siete tipos de incienso diferentes que acompañan los atributos de cada uno de los espíritus representados.[262]⊕ Aunque el ritual gnawa es esencialmente masculino, se han desarrollado versiones femeninas cuya función principal es la de compensar la posición tangencial de la mujer en la religión islámica aportando formas que permiten acoger su sensibilidad.[263]

En otra cultura rica y diferente como Vietnam, la música también se utiliza en ciertas ceremonias para comunicarse con un amplio panteón de dioses y espíritus: son los rituales *chau van*, un tipo de composición ritual cantada y bailada, cuyo propósito es inducir a un sujeto a un estado hipnótico.[264] Básicamente es un tipo de cantilena en forma de *suite* que hace depender la melodía y el ritmo del contexto de la historia cantada para narrar una historia mitológica o de algún héroe nacional, casi elevado al rango de dios.[265]

El origen de este ritual es el delta del Río Rojo y sus primeras formas proceden del siglo XVI, derivando en la forma *Hát Chầu Van* en el norte y en el centro del país y *Rỗi Bóng* en el sur. En el centro de Vietnam, la complejidad melódica y rítmica es mayor que en el norte, destacando el uso de un número mayor de combinaciones pentatónicas (de cinco sonidos) que en el las demás regiones.[266] Una ceremonia *chau* comienza con una especie de misa cuyo objetivo es el de invitar a los espíritus a participar en el ritual. El maestro de ceremonias es denominado *cung văn* y su función principal es la de conducir el ritual, coordinando la ejecución de la música y dedicando los elogios necesarios a los espíritus para que su entrada en nuestra dimensión mortal sea más rápida y efectiva. Normalmente, la persona dedicada a

contactar con los espíritus suele ser una mujer, que sentada frente al altar en una alfombra o colchón ligero hace de canal de entrada en el mundo de los vivos, algo que detecta el maestro según sus gestos. Los testimonios de los poseídos describen cómo entran en un mundo idílico (el espiritual), lleno de flores y mariposas, cuya representación trata de ser imitada por la música durante la consecución del ritual. Si los espíritus están tristes o enfadados, la experiencia de la médium suele ser diferente y la música se adecua al carácter de la situación.[267]⊕

Rituales chamánicos de giro

Muchas culturas que creen en la reencarnación identifican el ciclo de la vida con un elemento circular, y en numerosas tradiciones ancestrales el giro representa un acto de renovación, en una analogía con fenómenos naturales cíclicos como el movimiento de los astros. Por eso en muchos países se han desarrollado una serie de ceremonias basadas en el giro como forma de expresión de ese acto de purificación.

Por ejemplo, en la desconocida Corea se desarrolla un ritual tradicionalista denominado *kut*, que utiliza el giro del chamán, o *mudang*, como herramienta para el trance. Este ritual recibe la tradición heredada de los pueblos asiáticos de Liberia y de las tradiciones ancestrales de las tribus chinas de los *manchú* y de los *tungú*.[268] Los rituales kut se realizan allí donde es necesario (el lugar de un accidente, la apertura de un restaurante, una casa particular, etc.) y se llevan a cabo en honor de los espíritus y de los dioses para encontrar la buena suerte, realizar una curación o expulsar las malas influencias de una persona o un edificio. Algo para lo que el *mudang* es capaz incluso de infligirse un leve castigo físico.[269] La música del ritual, esencialmente percusiva, combina tambores tensados de parche de piel con gongs metálicos y una especie de cornetas o chirimías simples, que cumplen una función melódica.[270]⊕

Aunque si hay una cultura asociada al giro como expresión de la religiosidad es una rama de la mística sufí: los derviches giróvagos. La orden mística de los derviches fue fundada en el siglo XIII por Mevlana Jelaluddin Rumi (1207-1273), poeta, filósofo y místico nacido en Jurasan (actualmente Afganistán), que desarrolló la idea de un ritual basado en el giro para poder estar «más cerca de Dios».[271] Los derviches son conocidos también como *mevlevíes*, término que proviene de la voz árabe *maulana* o *mevlana*, que en turco se traduce como «nuestro maestro», en alusión a Rumi.

Para los derviches, también llamados *faqir* (que nada poseen, ni siquiera a sí mismos) el sufismo es el corazón del islam y está basado en el amor, por lo que un derviche sufí al no tener nada, posee todo. El sufismo parece tener sus orígenes en Persia, en un momento anterior a la aparición del islamismo tradicional, hasta que, con posterioridad, la tradición persa incorporó el islamismo convirtiéndolo en uno de sus pilares principales. Existía por entonces una tradición caballeresca de fuerte contenido espiritual y con un código de conducta estricto que, según algunos, habría sido transmitido posteriormente a occidente gracias al contacto entre órdenes militares cristianas y este tipo de órdenes caballerescas preislámicas.[272] Los sufís (o sufíes) interpretan que el profeta Mahoma permite que el Corán pueda ser cantado con todo el esplendor melódico posible. Una posición herética en cierta parte del islamismo ortodoxo, que considera que la música no debe ser parte activa del ritual religioso de la religión del profeta, por lo que acusa de inmorales a los sufís que las practican.

El propósito principal del derviche (del persa *darwish*: o «visitador de puertas») es alcanzar el éxtasis místico (*uaÿd*) mediante la danza y la música como símbolo del baile de los planetas.[273] Uno de los términos musicales más importantes en el sufismo es el *samá'*, que representa la ascensión espiritual del ser humano hasta la perfección a través de la mente y del amor, y se asocia al concepto de escucha interior y profunda. Es la llamada de Dios que convierte al que habla y al que escucha en uno solo, un acto místico-musical concebido como un medio de alcanzar a Dios mediante el equilibrio y la belleza. En palabras de Rumi:

> El *samá'* es el adorno del alma que ayuda a esta a descubrir el amor, a experimentar el escalofrío del encuentro, a despojarse de los velos y a sentirse en presencia de Dios.[274]

El ritual del *samá'*, celebrado por algunos grupos sufíes en edificios denominados *janaqáh, ribát* o *záwiet*, es una ceremonia ritual de meditación en movimiento en la que el ser humano integra múltiples niveles como el físico, el psíquico, el espiritual o el emocional. En su danza mística, los derviches giran con su rostro ligeramente inclinado mirando a Dios, con su mano derecha abierta hacia el cielo para recibir la bendición divina y su mano izquierda abierta hacia el suelo para transmitirla a la tierra. Después del viaje extático, el derviche vuelve a la realidad renovado. En todo el proceso tiene gran importancia el *dhikr,* otro elemento crucial del misticismo islámico que alude al recuerdo y a la memoria de los nombres de Dios y que consiste en la

repetición de palabras de alabanza para exaltarlo, acompañando el rezo con movimientos rítmicos, música y danza.

Dos siglos antes de la fundación de los derviches, existieron comunidades importantes de pensadores sufís, para los que la música formaba parte de su pensamiento esencial, como los Hermanos de la pureza (*El ikhwan al-Safa*), que durante el siglo X recopilaron una gran obra enciclopédica de orientación sufí en más de cincuenta volúmenes conocida como *Rasa'il*, traducida actualmente a numerosos idiomas.[275] Para esta hermandad, el ser humano podía prescindir del sonido físico, por lo que la práctica de la música en el mundo real era una especie de evocación de un estado superior. Quizás su acercamiento desde posturas poco extremistas ha hecho que esta hermandad sea considerada un grupo hermético debido a su proximidad con figuras históricas tan aparentemente dispares como Pitágoras, Jesús o Mahoma. En sus textos dominaba la metáfora numérica, aunque adaptada a instrumentos árabes como el laúd, de cuyas cuatro cuerdas extraen el paralelismo con el universo, el hombre y los cuatro elementos básicos:

> Has de saber, hermano mío […] que los humores del cuerpo son de muchas clases. […] A cada humor y a cada naturaleza corresponde un ritmo y una melodía cuyo número solo puede ser contado por Dios Todopoderoso y Grande. […] Todos los pueblos de la humanidad poseen melodías y ritmos propios que les dan goce y deleitan a sus hijos, y que cada uno de estos estilos y ritmos deleita únicamente a los mismos que lo han creado.[276]

También a comienzos del primer milenio, desarrolló su pensamiento el filósofo de orientación sufí conocido como Al-Gazali (1058-1111) o Algacel. Este jurista se merece el honor de ser uno de los mejores reivindicadores de la música islámica y entre sus escritos se encuentran las seis principales razones para considerar el canto como la fuerza más idónea capaz de producir el éxtasis. El autor despliega en su texto una tesis sobre el poder de la música para afectar al corazón humano: «[…] los asuntos musicales, medidos y placenteros, destacan lo que hay en el corazón y revelan sus bellezas y defectos». Para Al-Gazali, todo lo bello proviene de Dios, incluyendo la música, por lo que el canto y la danza son la mejor combinación para alcanzar una vida espiritual plena, como recoge en el libro *Éxtasis es el estado que sobreviene cuando se oye la música*.[277] En el texto defiende que la música es el vehículo idóneo para la unión mística y distingue claramente entre la música sensorial y la espiritual:

> La causa de estos estados que acontecen al corazón mediante la escucha de la música es el secreto del supremo Dios, consistente en la relación de la medida de los tonos con las almas. […] El conocimiento de por qué las almas reciben las impresiones a través de los sonidos pertenece a lo más sutil de la ciencia de las revelaciones, con la que los sufíes son agraciados. [278]

Asistir a la celebración de un ritual sufí (*zikr*) es algo emocionante y todo en él posee un significado simbólico. De un principio evocador y preparatorio, la ceremonia desarrolla un ambiente propicio al éxtasis provocado por la progresiva aceleración de la música y la ascensión melódica del canto.

Los participantes visten unas capas negras que representan lo material a lo que se encuentran apegados y el quitárselas les permite ascender hacia la verdad. Sus largas faldas blancas representan un sudario y sus sombreros de pelo de camello una lápida, símbolos asociados a la idea de la muerte iniciática. Al principio, la cofradía entera descansa sentada sobre sus rodillas formando un círculo alrededor de un pequeño candil que se encuentra en el centro y el canto aparece mágicamente en todas las voces mediante una fórmula repetitiva que se verá adornada por un solista en un estilo melismático.[279] La oscilación de la cabeza se amplía progresivamente a todo el cuerpo, mientras las melodías se repiten de forma más aguda y acelerada. La segunda fase del ritual ya incorpora a los miembros de la cofradía, en un ambiente hipnótico evocado por el giro del grupo en sentido de las agujas del reloj y acompañado por la percusión.[280] Posteriormente se forman dos círculos, uno interior y otro exterior, que giran en el mismo sentido mientras los movimientos laterales de la cabeza se radicalizan.

En las fases previas a la conclusión del ritual se produce una especie de parada en la que los miembros más experimentados se colocan en el centro de los dos círculos y comienzan sus giros individuales (ya en éxtasis), en sentido contrario a las agujas del reloj y con una mano mirando al suelo y otra al cielo. A la percusión se añade la aparición del *nay* o flauta larga de caña para alcanzar la fase final del ritual, un proceso que desemboca en un aceleramiento del canto cuya función es alcanzar el éxtasis grupal. En este momento, todos los círculos exteriores han cambiado su sentido de giro por el contrario a las agujas del reloj y los derviches que giran en el centro permanecen quietos mientras abandonan progresivamente su estado de trance, hasta que el ritual termina con una oración final. Después de un descanso,

podrán comentar a los demás miembros su experiencia mística. Gracias a la música, han visto a Dios.[281]⊕

CHAMANISMO CONTEMPORÁNEO. SONIDO Y VIAJE ASTRAL

El chamanismo tradicional defiende la posibilidad de utilizar la música como herramienta para viajar al más allá y hablar con los espíritus. Pero ¿es posible utilizar la música o el sonido para transportarnos a través del espacio-tiempo?

Robert Allan Monroe (1915-1995) opina que sí. Este ejecutivo nacido en Virginia comenzó a experimentar con los estados alterados de la conciencia después de haber sufrido un extraño episodio en el año 1958. Por estas fechas, Monroe estaba interesado en la idea de utilizar el sueño como método de aprendizaje, y como fruto de sus experimentos plasmó sus resultados en un libro titulado *Viajes fuera del cuerpo*.[282] Monroe planteaba en esta obra sus seis primeras experiencias con fenómenos derivados del estado previo al sueño (hipnagógico), en las que describía sensaciones de parálisis corporal acompañada de una sensación de oscilación. Todo el proceso se hallaba matizado con una intensa luz brillante como preludio a lo que con posterioridad llamó su primera experiencia extracorpórea (*Out-of-body experience*). A partir de estas ideas, sus dos publicaciones posteriores ahondaron en la posibilidad de mejorar la conciencia humana a través de los viajes astrales.[283] Pero el lector se estará preguntando: ¿qué es un viaje astral?

Algunas personas creen firmemente en la capacidad de la conciencia humana para desplazarse a voluntad utilizando otros «canales» de transmisión. Según estas ideas, una persona corriente se desarrolla en un plano «físico» frente a la posibilidad de su existencia en otros planos y dimensiones entre los que se encuentra el llamado plano «astral», un estado en el que es posible desplazarse de forma alternativa.

Por todo esto Monroe decidió fundar en Estados Unidos un instituto declarado sin ánimo de lucro dedicado a la investigación y el desarrollo de sus técnicas, cuya propia definición alude a la idea de «explorar la conciencia humana». Centró sus investigaciones en la posibilidad de crear un método estable y eficiente de estimulación cerebral que permitiera alterar el estado consciente de los sujetos, para lo que combinó técnicas de relajación con un procedimiento que utiliza impulsos sonoros como estimuladores cerebrales.[284]⊕

En 1975, Robert Monroe registró un aparato cuyo diseño estaba pensado para potenciar las funciones cerebrales humanas «sincronizando» los dos hemisferios. Está técnica es conocida como *hemi-sync* y consiste en la idea de que el sonido permite al cerebro «conectar» entre sí sus dos hemisferios (izquierdo y derecho) mediante el uso de los denominados *pulsos binaurales*, que son impulsos de sonido capaces de integrarse en los impulsos eléctricos que maneja el cerebro. Según Monroe, cuando combinamos dos frecuencias muy próximas aparece un tercer sonido que tiene como resultado la diferencia entre las dos notas en Hz. Al escuchar estos sonidos batientes de manera controlada, nuestro cerebro genera pulsos propios que permiten una mejor inducción al sueño, un aumento de la capacidad de aprendizaje e incluso una alteración del estado consciente que favorecen la visualización de lugares remotos.

A Monroe se le ha relacionado con círculos cercanos a esferas de poder como el ejército de Estados Unidos y la propia Casa Blanca, con personajes entre los que se encuentran asesores gubernamentales como Donald A. Stewart hasta militares como Frederick Atwater y Joseph McMoneagle relacionados con el proyecto Stargate, nombre en clave de unas investigaciones realizadas por el gobierno de los Estados Unidos desde 1970 hasta 1995 sobre la aplicación de fenómenos paranormales en el ejército.

Como puede imaginar el lector, de ser ciertas, las aplicaciones de estas técnicas serían de un incalculable valor comercial y estratégico. Lógicamente, aquel que controle la capacidad humana para «ver» lugares a distancia, el futuro y el pasado, tendría en sus manos el arma más poderosa: el control total.

Capítulo 10
ESPIRITISMO. COMPOSICIONES DESDE EL MÁS ALLÁ

La música es un lenguaje que me permite comunicarme con el más allá.

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

La música es un eco del mundo invisible.

GIUSEPPE MAZZINI (1805-1872)

La práctica de comunicarse con los muertos se realiza desde tiempos ancestrales y la música siempre ha acompañado en mayor o menor medida a ese proceso. En la antigua Grecia, los rituales mágicos eran el medio de comunicación con el Hades, el mundo subterráneo donde habitaban los espíritus de los difuntos. La mitología griega abordaba este tema en numerosas leyendas entre las que destacan la de Orfeo, que descendió a los infiernos para rescatar el alma de su amada; o la historia del mítico Ulises, que habló con el espíritu de su padre gracias al ritual sugerido por Circe.

Pero el espiritismo, tal y como lo entendemos hoy, es un fenómeno sistematizado de reciente creación que adquirió su forma definitiva durante el siglo XIX. Por eso es necesario diferenciar el espiritismo decimonónico de todas las demás posibilidades de comunicación con los espíritus.

Concretamente, el que es considerado el primer caso espiritista documentado de la Historia, se produjo en 1848 en Hydesville, en el estado de Nueva York. Las protagonistas fueron las hermanas, Margaretta, Leah y Catherine Fox que presuntamente se comunicaron con entidades del más allá mediante un sistema de golpes a modo de código descifrable.[285] Pero fue el pedagogo Hippolyte Léon Denizard Rivail (1804-1869), conocido como Allan Kardec, el primero que dio forma a un sistema «para el estudio de los espíritus» que definía como «el estudio de la naturaleza, el origen y porvenir de los espíritus, y sus relaciones con el mundo material».

Aunque el fenómeno se fraguó durante el siglo XIX, en el XVIII encontramos testimonios sobre prácticas espiritistas como los del canónigo

Johann Friedrich Hugo von Dalberg (1760-1812), que interesado en el papel de la música en la Antigüedad, analizaba su relación con el ser humano, uniendo mito, alegoría y sueño:

> Así como al afinar los tonos uno por uno se alcanzan los acordes puros, y la pureza de esos acordes produce la perfección de toda la familia tonal, de la misma manera la purificación del espíritu tiene lugar gracias al progreso gradual individual y de las especies, géneros y familias de espíritus, hasta que todos se encuentran suficientemente maduros para una pureza superior, de modo que pueden escapar de las vestiduras terrestres, regresando al mundo intelectual y convirtiéndose allí en cuerdas de una lira celeste que solo Dios toca.[286]

Los seguidores de Allan Kardec creen en la vida después de la muerte y en la encarnación espiritual en el cuerpo físico. Para ellos, el espíritu (o alma) es eterno y asexuado, desarrollándose en el plano físico para aprender mediante su reencarnación. Todo lo que un espíritu realiza encarnado en vida tiene una consecuencia en las vidas posteriores. El vehículo para la comunicación entre los espíritus y los humanos son los denominados «médium», cuyas facultades especiales les capacitan para comunicarse con esas entidades y establecer así un puente entre los dos planos: el físico y el espiritual. Ya desde el siglo XIX, las primeras herramientas tecnológicas para comunicarse con los muertos fueron esencialmente la fotografía y el cine, especialmente en las veladas espiritistas, donde los médiums hacían materializarse en el escenario seres extraños y espíritus de vidas pasadas.[287] En las sesiones espiritistas, la comunicación se realizaba por procedimientos diversos que comprendían desde un código de golpes hasta los sueños, las visualizaciones o incluso la tecnología, ya que hoy en día, los espíritus se manifiestan en las grabadoras digitales, películas de vídeo o incluso, en Internet.

La música de los espíritus. Compositores y médiums

Pocos años después del caso de las hermanas Fox, Allan Kardec decide estudiar estos fenómenos, tratando de interpretarlos. Para Kardec, lo espiritual no necesita de la mediación de ninguna institución y forma parte de la individualidad humana frente al dogmatismo de la ciencia y la religión.[288] En el año 1857 publica su *Libro de los espíritus*, que se considera el inicio del espiritismo actual y el 1 de enero de 1858 funda la *Revista Espírita*, que

dirigió hasta 1869, año en que murió. En dicha revista describe la influencia benéfica de la música en las actividades espiritistas mediante dos artículos: «La música celeste» y «La música espírita».[289] En otros textos similares publicados en mayo de 1858 y 1859, aparecen conversaciones asombrosas con compositores que hablan desde otras dimensiones, destacando la entrevista a W. A. Mozart, que a través de Allan Kardec describe un mundo donde «las flores producen sonidos musicales» y «[…] la naturaleza produce toda serie de sonidos melodiosos».[290] Silvio Ourique Fragoso afirma que en otro número de la misma revista aparece la revelación del espíritu de Frederic Chopin:

> Tenemos a nuestras órdenes legiones de ejecutantes que tocan nuestras composiciones con mil veces más arte que cualquiera de vosotros. Son músicos completos. El instrumento de que se sirven es su propia garganta, por decirlo así, y son auxiliados por unos instrumentos, especie de órganos, de una precisión y de una melodía que, parece, no podéis comprender.[291]

Aunque Mozart y Chopin no fueron los únicos. En marzo de 1859 Rossini se manifestaba también en la sociedad parisiense de estudios espiritistas con estas palabras:

> No intentaré dar la explicación de los efectos musicales que produce el Espíritu actuando sobre el éter. Lo que es cierto es que el Espíritu produce los sonidos que quiere, y no puede querer lo que no sabe. Entonces aquel […] que tiene la armonía en sí, que está saturado de ella […] actúa cuando quiere sobre el fluido universal que, instrumento fiel, reproduce lo que el Espíritu concibe y quiere.[292]

Como acabamos de ver, los espiritistas defienden la posibilidad de una conexión directa entre el mundo de los espíritus y la música. Quizás uno de los mayores defensores de esta hipótesis sea el investigador espiritista Ernesto Bozzano (1862-1943):

> En primer lugar, se encuentra la música producida en las inmediaciones de un médium, independientemente de la presencia de un instrumento musical. Después estaría la música producida en un instrumento musical y en presencia de un médium, sin que haya contacto físico entre ambos. Un caso diferente es el de la música obtenida con la participación directa del médium, que en estado de trance toca un instrumento musical sin

conocimiento previo, o con una técnica musical impropia a su capacidad. Existe también una experiencia musical captada por un médium que oye una música sin un origen definido con ocasión de la muerte de algún individuo.[293]

Bozzano recopila en su obra algunos casos de percepción musical relacionada con la muerte de personas, como el de Staiton Moses, que materializaba música sin la participación de instrumentos. Sus relatos cuentan también la historia de Madame Horne, que escuchó música en el salón de su casa en el momento en que su hermana fallecía en otro lugar; o el caso de Goethe, que en los últimos días de su agonía estuvo presuntamente acompañado de una melodía que nadie supo ubicar y que cesó al momento de su muerte. De manera similar nos cuenta Bozzano otros casos de percepción musical extrasensorial, como el del fallecido señor Gilmon; o el del señor Rooke y el espíritu de su madre difunta; el caso del músico Herwig y la niña Sara Jenkins; el de Ernestine Anne, que oía sonidos de voces masculinas en las ruinas de una abadía francesa; o el del reverendo Archer Sheper, que oía sonidos de órgano en su iglesia vacía. Otro caso citado es el de un famoso científico mecánico, amigo del filósofo H. Spencer, que después de escuchar una voz especial recibió un mensaje en una sesión de consulta a la médium Hollis-Billing en el que le descubriría la existencia de un tenor llamado Porpora, que había fallecido en el siglo XVII y que le estaba cantando desde el más allá.

Uno de las casos más llamativos y desconocidos de la relación entre espiritismo y música es el de Robert Schumann (1810-1856), considerado junto a Listz y Chopin una de las figuras más importantes del periodo denominado Romanticismo musical.

En cuanto a lo enigmático (que no esotérico), Schumann era aficionado a incluir mensajes secretos en sus obras mediante acrósticos utilizando un sistema de encriptado que ya había sido usado por Bach con anterioridad. En alemán las notas musicales se nombran mediante letras y Schumann utilizaba ciertas secuencias de notas-letra para representar palabras. Ejemplos de estas composiciones enigmáticas son la *Sonata n. 3 para violín sobre FAE* (Fa, La, Mi), que representaba las iniciales del lema de Joachim *Frei Aber Einsam* (libre pero solitario); las *Variaciones ABEGG* (La, Si, Mi, Sol, Sol), op. 1; la «Canción nórdica» del Álbum *Para la juventud*, op. 68 sobre GADE (Sol, La, Re, Mi), apellido de su amigo y compositor danés, así como una serie de *Fugas sobre el nombre BACH* (op. 60).[294]⊕

Schumann creía en la existencia de espíritus. En una carta a su amigo

Ritzhupt, definía la música como «el idioma que le permitía comunicarse con el más allá», aunque para muchos, su contrastada creencia en el espiritismo pudo verse influenciada por las horribles circunstancias psicológicas que padeció en los últimos años de su vida. Los primeros síntomas de su débil estado mental le sobrevinieron con tan solo veintitrés años, edad en la que Schumann padecía crisis de angustia, hemorragias, desvanecimientos, respiración irregular, episodios fóbicos a la altura, al silencio y a los cuchillos. Una situación que acabaría por desembocar en los efectos de una enfermedad nerviosa degenerativa (neurosífilis) que afectó notablemente a su percepción del mundo.[295] Pero frente a su posible historia clínica, los parapsicólogos prefieren ver en Schumann un claro ejemplo de percepción extrasensorial y de *clariaudiencia*, que le permitía escuchar la música celestial, ejercitando también la facultad de la *xenoglosia*.[296]

Una de las aficiones de Schumann era la consulta espiritista mediante el método de las «mesas parlantes». En un ambiente oscuro y lúgubre, la mesa era movida por un espíritu invocado que al golpear con sus patas en el suelo establecía un código de comunicación a través del médium. En una carta a Ferdinand Hiller (1811-1885), Schumann le comenta que gracias a una de estas mesas ha conseguido saber el pulso al que debía interpretarse el primer movimiento de la *Quinta sinfonía* de Beethoven. Era el mismo compositor quien le estaba dictando el pulso correcto, aunque parece ser que no lo tenía muy claro:

> […] Pregunté a la mesa el ritmo de los dos primeros compases de la sinfonía en Do menor. La mesa, tras un titubeo, lo marco muy lentamente. Entonces le indiqué que el tempo era mucho más rápido y la mesa lo marcó de nuevo, pero más aprisa, en el movimiento exacto.[297]

Probablemente la afición por el esoterismo le vino a Schumann de la mano de su admirado escritor Jean Paul (1764-1825), de quien recibió la idea de utilizar los sueños como comunicaciones con el más allá.[298] No está clara la relación entre sus alucinaciones acústicas y su trastorno neuronal, pero en febrero del año 1854 comenzaban a hacerse patentes los síntomas de su enfermedad. Le costaba mucho descansar por las noches y escuchaba música en su interior:

> Las noches siguientes fueron espantosas […]. Las molestias de su oído empeoraron y llegaba a escuchar sinfonías completas […] interpretadas

> por orquestas imaginarias. Después de terminar una de esas sinfonías, su fantasía le hacía seguir componiendo otra nueva.[299]

Estas palabras, extraídas del *Diario de Clara Wieck* son bastante clarificadoras del infierno que tuvo que soportar el compositor en sus últimos años de vida. Tan solo unos días después Clara vuelve a anotar:

> Robert volvió a levantarse de la cama y escribió un tema que, según él, le habían dictado los ángeles. […] después, en la cama, prosiguió con los ojos abiertos mirando hacia lugares donde decía ver espíritus y ángeles que le transmitían una música sublime.[300]

Al día siguiente, los ángeles se convirtieron en demonios y el compositor escuchó una música acompañada de la visualización de alimañas que le intentaban despedazar, circunstancias en las que tuvo que componer su último concierto para violoncello. En la correspondencia entre el violinista Joseph Joachim (1831-1907) y el discípulo favorito de Schumann, Albert Dietrich, existen descripciones del estado mental del compositor:

> En una carta reciente a Brahms le insinué que los nervios de Schumann estaban en bastante mal estado. […] Posteriormente se añadieron voces de fantasmas que, según él pensaba, le gritaban cosas terribles y maravillosas al oído. […] Desde ese momento la mente de Schumann se vio obviamente afectada; los fantasmas no le dejaron ni un momento en paz.[301]

Clara adoptó el papel de cómplice ante estas visiones, ya que quería tanto a su marido que era la única que no le contradecía para no hacerle empeorar. Los días siguientes fueron similares y el cambio de sus estados mentales dejaba paso a breves intervalos de lucidez. Schumann pidió ser ingresado en una clínica y tan solo unos días después intentaría suicidarse sin éxito lanzándose al Rin, por lo que fue traslado al sanatorio de Endenich. A partir de ese momento, afirmaba hablar con los espíritus y se expresaba en un lenguaje aparentemente inconexo. En estas condiciones, Schumann dio forma final a una serie de obras de su catálogo como su *Concierto para violín en re menor* WoO 23 (1853) o las *Escenas del Fausto de Goethe* WoO 3 (1853). Curiosamente, la última obra del catálogo del compositor son unas *Variaciones en Mi bemol mayor* WoO 24 (1854), cuyo subtítulo es el de *Variaciones fantasma* (*geistervariationen*), que le habían sido dictadas presuntamente por los espíritus de Mendelssohn y Schubert.[302] El 29 de julio de 1856, Schumann moría en un centro psiquiátrico. Su viuda, Clara, había

recibido durante el doloroso proceso el importante apoyo del compositor Johannes Brahms y del violinista Joseph Joachim.[303]⊕

Otro de los compositores románticos que despierta cierto interés en el mundo del esoterismo es el polaco Frederick Chopin (1810-1849). Hacia el año 1838 la salud de Chopin había empeorado debido a un tipo de afección respiratoria, que originariamente había sido declarada como tuberculosis. El tratamiento indicaba la estancia del músico en un lugar que fuera propicio para sus síntomas, por lo que Chopin y su compañera George Sand alquilaron una celda (la n. 4) junto al semiabandonado monasterio de la Cartuja de Valldemosa, en la isla de Mallorca. La pareja estuvo allí desde el 15 de diciembre de 1938 hasta el 12 de febrero de 1839, fecha en que abandonaron el lugar debido al agravamiento de la enfermedad del compositor, llegando a recalar en Marsella después de pasar una semana en Barcelona.

Sobre este periodo de Valldemosa existe una curiosa historia narrada por George Sand en la que se describe a un atormentado Chopin que contempla visiones extrañas de seres fantasmagóricos:

> Aunque era capaz de soportar el sufrimiento con bastante valor, no podía vencer los terrores de su imaginación, para él el claustro estaba poblado de fantasmas, hasta cuando se sentía bien. No decía nada, pero yo me daba cuenta. Cuando regresaba con mis hijos de mis exploraciones nocturnas por las ruinas, lo encontraba a las diez de la noche delante de su piano, pálido, con los ojos extraviados y los cabellos revueltos. Necesitaba unos minutos para reconocernos.[304]

Parece ser que el ambiente lúgubre del convento incitó a Chopin a la composición de algunas de sus páginas pianísticas más célebres:

> Allí compuso las más hermosas de esas piezas breves que él humildemente llamaba preludios. […] Algunos representaban la visión de monjes difuntos y la audición de cantos fúnebres que lo perseguían; […] algunos otros, además, son de una tristeza lúgubre, y al tiempo que complacen al oído, destrozan el corazón. Hay uno que compuso en una velada de lluvia melancólica y que echa sobre el alma un pesar temeroso.[305]

Al volver con su hijo de la capital de realizar unas compras, George Sand encontró a Chopin tocando uno de sus preludios, aunque visiblemente desequilibrado. Ante la visión de sus familiares, el compositor afirmó que los había visto muertos, como en un sueño, incluyéndose a sí mismo dentro de la

espantosa visión. Quizás de un episodio similar pudo surgir la curiosa historia de uno de sus veinticuatro preludios, op. 28, titulado por George Sand *La gota de agua*. Una composición que se encuentra tradicionalmente asociada al n. 15 del cuaderno chopiniano, por la belleza melancólica y repetitiva de sus notas. Aunque Lizst estaba convencido de que dicho título correspondía al n. 8, el pianista Ignaz Pleyel (a quien Chopin le vendió las obras) pensaba por el contrario que el preludio de *La gota de agua* era el n. 6.[306]⊕

> […] se veía flotando en un lago; unas gotas de agua pesadas y frías caían lentamente sobre su pecho, […] su composición de esa noche estaba humedecida por las gotas de lluvia que resonaban sobre las tejas sonoras de la cartuja, pero que en su imaginación se habían convertido en lágrimas que caían del cielo sobre su corazón.[307]

El mismo Chopin narró en una carta a la hija de George Sand otro extraño suceso que había experimentado durante la interpretación de un concierto en la ciudad de Manchester, donde había tenido que abandonar el escenario ante la aparición de ciertas figuras reflejadas en la superficie del piano.

De nuevo, en el caso de Chopin, frente a las teorías espiritistas, la medicina nos aporta una explicación científica del proceso mental que tuvo que padecer el compositor, definiendo su trastorno como un caso de epilepsia de lóbulo temporal cuyos síntomas son alucinaciones visuales y auditivas complejas.[308]

MELODÍAS ANGÉLICAS

Entre los casos musicales de iluminación espiritual, merecen una especial atención los relacionados con un tipo de música que proviene de entidades angélicas que transmiten a un compositor melodías cuya única función es la de ser el canal humano que transcribe las notas celestiales. Esta idea ya se había desarrollado en los círculos judíos cabalísticos de la España del siglo XIII, en los que se hablaba con naturalidad de la relación musical entre ángeles y humanos. También en el *Zohar*, un texto cabalístico recopilado por el sefardí Mosé ben Sem Tob de León, se nos describe esta curiosa relación:

> […] aquellos ángeles que cantan por la noche son los primeros de entre todos los cantores, y cuando los seres de la tierra elevamos nuestros corazones mediante el canto, esos seres sobrenaturales logran el

> conocimiento, la comprensión y la sabiduría, de tal manera que pueden percibir los asuntos que nunca habían entendido.[309]

Ya a mediados del siglo IX, Aureliano de Réôme describía en su *Musica disciplina* la capacidad de los ángeles para corregir las melodías interpretadas incorrectamente en las iglesias. A partir de mediados del siglo XII se documentan muchas citas sobre episodios de inspiración musical angélica, especialmente en la tradición cristiana. Como el caso de Hildegarda de Bingen (1098-1179).[310] Esta religiosa iluminada y compositora alemana, defendió una mezcla de ideas platónicas y cristianas que, según su testimonio, le eran dictadas en éxtasis, acompañadas de una misteriosa música vocal (*musica inaudita*). El resultado de dichas revelaciones se materializó en varios escritos que acabarían siendo confirmados por la Iglesia como producto de la inspiración divina.

De la primera recopilación de sus visiones surgió su libro *Scivias* (*Conoce los caminos*, 1151), al que siguió casi inmediatamente la colección de cantos litúrgicos que tituló *Symphonia armonie celestium revelationum* (*Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestes*, *c*. 1151). En su *Libro de las horas divinas*, Hildegarda describió la armonía musical, comparando la santidad con una flauta, la alabanza con una cítara y la humildad, la reina de las virtudes, con un órgano. Su concepción musical se encuentra resumida en una importante carta escrita en 1178 como queja a los prelados de Maguncia por impedir la práctica musical en el convento.[311] En el documento, Hildegarda realiza una inteligente defensa de los beneficios de la voz cantada como herramienta para el rezo: «El cuerpo, que es la vestidura del espíritu, tiene una voz viviente, y así es propio del cuerpo, en armonía con el alma, usar su voz para cantar alabanzas a Dios».[312]

Para la santa, la voz humana poseía una vida verdadera, permitiendo al ser humano recordar la armonía celeste gracias al canto. En Hildegarda, palabra y música representan el contraste entre elementos humanos y divinos: «Y así las palabras simbolizan el cuerpo y la jubilosa música el espíritu. La armonía celestial muestra la Divinidad y las palabras la Humanidad del Hijo de Dios».[313]

Según Hildegarda, la sinfonía celeste era una analogía entre la perfección del universo y la música humana. La palabra *sinfonía* tenía para ella un significado especial, acercándose más al concepto de música armoniosa que al de la forma musical homónima y extendiéndose a toda la creación, incluida el alma humana:

> La sinfonía es la manifestación del espíritu, porque en armonía celestial anuncia la divinidad. […] Así pues, tú, hombre de naturaleza débil y frágil, escucha la sinfonía del sonido del ardor inflamado del pudor virginal, de las caricias de las palabras de la rama que florece y el sonido de las altas luces vivas que brillan en la ciudad de las alturas, y el sonido profético de las palabras profundas […], y el sonido de los secretos del oficio sacerdotal […], porque la sinfonía enternece los corazones duros y les aporta un sabor de dulzura, derramando sobre ellos al Espíritu Santo.[314]

Sobre el año 1151, Hildegarda compuso un drama litúrgico de carácter alegórico y moral para ser representado en su monasterio en la parte final de los oficios de maitines o de vísperas, cuyo título era el de *Ordo virtutum* (*La relación de las virtudes*).[315]⊕ El argumento de dicho drama proviene de la visión XIII del *Scivias*, en la que un alma humana es llamada por las distintas virtudes para unirse a la armonía divina.[316] La visión XIII del *Scivias* alude a la jerarquización celestial de los ángeles dividida en nueve coros (Virtudes, Potestades, Principados, Dominaciones, Tronos, Querubines, Serafines, etc., anticipada por el pseudo-Dionisio en su *Jerarquía celestial*:

> Entonces vi el cielo luminoso en el que yo escuchaba diferentes clases de música […]; y las exhortaciones de las virtudes, estimulándose unas a otras a asegurar la salvación de la gente engañada por el demonio.[317]

Al santo alemán nacido en Colonia, Joseph von Steinfeld (1150-1241) se le atribuye la canalización de un himno titulado *O vernantes Christi Rosae*. El manuscrito, referenciado en la biblioteca universitaria de Basilea, fue dictado según la tradición por Santa Úrsula, en cuyo sepulcro aparece la inscripción del texto. Un siglo más tarde, el poeta y visionario eremita Richard Rolle (1290-1349), describía en *El fuego del amor* sus primeras experiencias místicas en las que una serie de sensaciones placenteras acompañaban en su cabeza el canto de los ángeles en momentos en los que interpretaba los salmos en soledad.

Pero uno de los casos más conocidos sobre inspiración divina musical quizás sea el de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), que según la tradición compuso toda una misa dedicada al papa, bajo los auspicios de la sabiduría musical angélica.[318] Conocida como la *Misa del papa Marcelo* (*Missa papae Marcelli*, 1562), cuenta la leyenda que Palestrina escribió la misa en una sola noche, inspirado por ángeles que le dictaban al oído las celestiales melodías.

Probablemente para los creyentes cristianos no haya ninguna duda de que esto ocurrió así, aunque quizás pueda existir otra explicación: el Concilio de Trento, que hizo importantes reflexiones acerca de la práctica musical, pensaba que la polifonía (especialmente la franco-flamenca) se había complicado tanto que se estaba perdiendo el sentido litúrgico del texto, por lo que llegaron incluso a plantearse la recuperación del canto llano para recobrar la sencillez.

Palestrina era plenamente consciente de que esto significaba un retroceso en las técnicas de composición y, por qué no decirlo, de que peligraba su modo de vida. ¿Qué mejor manera, por tanto, de recomendar a la iglesia la música polifónica, si eran los mismos ángeles los que la habían compuesto? **[319]⊕**

EL EXTRAÑO CASO DE ROSEMARY BROWN

Dentro del mundo de la parapsicología del siglo XX se encuentra uno de los casos más conocidos de espiritismo musical que originó un fenómeno mediático de cierto alcance durante los años setenta. Rosemary Brown (1916-2001) afirmaba haber canalizado los espíritus de varios compositores, interpretando y escribiendo su música. Según Rosemary, ya a la edad de siete años comenzó a recibir la visita de un espíritu con una larga melena canosa y una casaca negra que le decía que era compositor: era Franz Listz, que reapareció de nuevo en 1964, cuando Brown ya se había casado, vivía en el sur de Londres (Balham) y tenía dos hijos.

En el año 1969 la BBC sometió a Rosemary a un experimento que consistió en colocarla frente a un piano, para que conectase con el espíritu de Listz. Rosemary interpretó una pieza de gran dificultad que, según un experto, guardaba ciertas similitudes con el repertorio de Listz. A partir de ese suceso, su interés aumentó y comenzó a recibir una formación musical básica que completaba la que había recibido de niña en un viejo piano adquirido después de la Segunda Guerra Mundial. A partir de 1964, comenzó a «transcribir» música de compositores aparecidos, entre los que se incluían Beethoven, Chopin, Schumann, Schubert, Grieg, Rachmaninov, Debussy o Bach. De Chopin escribió una *Fantasía-impromptu* en tres movimientos, de Schubert escribió una sonata, y de Beethoven transcribió dos sonatas, finalizando también su décima y undécima sinfonías. Según Brown, cada compositor tenía su propia manera de dictar la música. Listz controlaba sus manos durante unos compases y luego ella escribía las notas; Chopin le decía primero las notas y luego pulsaba sus dedos en la tecla correcta del piano;

Schubert trataba de cantarle sus composiciones, aunque «no tenía una buena voz» y Beethoven o Bach dictaban simplemente las notas, cosa que a Rosemary le desagradaba porque no podía oír el producto final.

Se han publicado varios libros de su autoría, como su *Sinfonías incompletas: voces del otro lado* y se ha producido una grabación de la música escrita por Rosemary con el título de *Álbum para piano de Rosemary Brown*.[320] Música que lógicamente ha sido analizada por estudiosos y expertos en el tema con opiniones diversas. Se ha llegado a decir que Rosemary pudo aprender música en un grado muy alto, pero que la olvidó en un episodio de amnesia. Otra posibilidad es que Rosemary hubiera captado música de personas vivas, mediante un proceso telepático. El compositor británico Richard Rodney Bennet reconoce, sin embargo, la imposibilidad de escribir esta música si no es mediante una sólida y completa formación musical, cosa que él mismo no se ve capacitado a hacer. Hephzibah Menuhin habla de Rosemary como de una mujer sincera y cree que la música está al menos en el estilo de los compositores.

En el otro lado de la creencia, no hay manera de corroborar la autoría atribuida. El parecido de la música de Rosemary con las ediciones contemporáneas a los compositores presuntamente aparecidos es muy marcado, pero no existe ninguna manera de demostrar que fueron compuestas por ellos. Muchos «imitadores» han compuesto obras en el estilo de otros compositores sin que ello suponga un suceso paranormal. Sobre la formación musical de Rosemary, el investigador Harry Edwards no lo tiene claro y plantea en *Investigator Magazine* las dudas y las contradicciones publicadas al respecto. Alan Rich, el crítico musical neoyorquino afirma que las composiciones no son sino una reescritura de piezas muy conocidas de los compositores citados.[321]⊕

Pero el caso de Rosemary no es el único. Otros compositores han afirmado establecer contactos similares con entidades del más allá. Entre ellos destacan el concertista de piano John Lill, que afirma haber sido «escuchado» por Beethoven mientras estudiaba para el prestigioso concurso Tchaikovsky, y asegura que el genio de Bonn le dedicó una sonata canalizada a través de Rosemary Brown en el año 1972. Otro inglés, Clifford Enticknap, afirma haber contactado con el espíritu de Haendel, quien le enseñó música en encarnaciones anteriores. Según el médium, Haendel ya era un maestro reconocido en tiempos de la Atlántida, conocido como Joseph Arkos.

Ante estos hechos, uno no puede evitar preguntarse por qué todos hablan en inglés y se presentan vestidos con las ropas de su época, o si Bach y

Haendel compondrían de la misma manera una vez conocida la música de Messiaen, Stockhausen o de Pink Floyd.

GRABANDO LAS VOCES DE LOS MUERTOS. PSICOFONÍAS

Para terminar de encuadrar la relación entre música y espíritus debemos fijarnos en una fenomenología que ha sido estudiada durante gran parte del siglo XX: los fenómenos de *transcomunicación instrumental* o TCI (Instrumental Transcommunication). Conocidos también como *psicofonías*, reciben la denominación alternativa de Fenómenos de Voz Electrónica o FVE.[322] En la primera fase del desarrollo de los fenómenos psicofónicos, Thomas Alba Edison (1847-1931) se llegó a preguntar si era posible captar las voces y los sonidos del más allá mediante experimentos científicos.

El interés de Edison por los espíritus nació de la posibilidad de comunicarse con su madre, con quien estaba muy unido. Con la ayuda de su asistente el doctor Miller Hutchinson, comenzó hacia el año 1918 sus primeros trabajos dedicados a conseguir un prototipo que le permitiera comunicarse con los espíritus, idea que publicó en la revista *Scientific American*, en octubre de 1920 y que no pudo llevar a cabo debido a su muerte en el año 1931. Además de Edison, otros investigadores como Guglielmo Marconi (1874-1937) y el enigmático Nikola Tesla (1856-1943) manifestaron un interés por la captación mecánica de las voces del más allá. Pero el lento desarrollo de los aparatos de grabación y la poca accesibilidad de la tecnología limitaron mucho la capacidad de expansión de estas ideas, especialmente hasta 1950, cuando el tamaño, el peso y el precio de los grabadores fue aumentando su nivel de accesibilidad y eficacia.

Llegado un momento, el catolicismo se hizo eco de este tipo de fenómenos y el padre Marcello Pellegrino Ernetti (1925-1994), un célebre exorcista benedictino, especialista en el periodo musical previo al desarrollo de la polifonía, se interesó por estos fenómenos. En 1972, Ernetti afirmaba haber construido un *cronovisor*, un invento que le permitía realizar tareas tan especiales como localizar el texto correcto de las Tablas de la Ley, ver la imagen de la crucifixión de Jesucristo o reconstruir obras musicales perdidas como el *Thyestes* de Quinto Ennio. Según la historia oficial, el proyecto del cronovisor surgió en el año 1952 durante una grabación de gregoriano. Otro fraile llamado Agostino Gemelli se había percatado junto a Ernetti de la existencia de unas voces durante la grabación en el laboratorio de física de la Universidad del Sagrado Corazón de Milán, en las que creyó reconocer el

timbre de su padre ya fallecido. Plantearon entonces la hipótesis de acceder a los «registros» del pasado mediante una técnica que utilizara métodos de grabación.

Sobre la grabación de los fenómenos se han utilizado todo tipo de explicaciones, desde que en su concepción está implicado el conocimiento de la cábala hasta la participación de los conceptos pitagóricos de la armonía de las esferas. La hipótesis de su funcionamiento se basa en la impregnación de los sucesos sonoros y visuales ocurridos en los materiales inertes utilizando como explicación una analogía derivada del fenómeno físico armónico. Para que se pueda producir esta impregnación es necesaria la existencia de una sustancia etérica que desempeña la función de «soporte», como si fuera una cinta magnética en la que se graba el sonido.[323] La leyenda del proyecto cronovisor sitúa al papa Pío XII como principal mecenas del aparato, que debido a su éxito se encuentra actualmente a buen recaudo en el archivo vaticano.[324] Según algunos artículos, el prototipo ha sido catalogado como un proyecto secreto por su potencial peligrosidad de intervenir en el concepto cristiano del libre albedrío.

Parece ser que gracias al rodaje de un documental, otro papa, Pablo VI, tomó contacto con el director, pintor y cantante de ópera sueco Friedrich Juergenson (1934-1987). Juergenson afirmaba que había reconocido en la cinta de una de sus películas la voz de su madre ya fallecida, que le llamaba desde el otro lado utilizando un mote conocido solo por ella.[325] Al mismo tiempo que Juergenson, dos investigadores americanos, Raymond Bayless y Attila von Szalay y uno letón, Konstantin Raudive, experimentaban con la posibilidad de grabar voces del otro lado. A partir de estos y otros estudios surgieron nuevos laboratorios de investigación como la Fundación de Metaciencia de Franklin en Carolina de Norte, dirigido por William O’Neil. Su trabajo junto a Paul Jones y Hans Heckmann estaba encaminado al desarrollo de una máquina de transcomunicación denominada Spiricom, para cuyo funcionamiento eran necesarias las habilidades clarividentes de un sujeto. Igualmente, entre 1985 y 1998 dos investigadores de Luxemburgo, Jules y Maggie Harsch-Fishbach, realizaron varios experimentos encaminados a la comunicación con los espíritus, introduciendo técnicas que incorporaban ya el ordenador personal como medio principal de comunicación.

Uno de los intentos de captación de voces del más allá se llevó a cabo para generar un lucrativo negocio. En el año 2003, un equipo de parapsicólogos intentó contactar con el espíritu de lady Di, mediante un

espectáculo emitido por televisión (*El espíritu de Diana*), cuyo precio era de 10 dólares. Los encargados del evento eran una productora llamada Starcast, que después de facturar una cantidad considerable por el programa no consiguió ningún resultado que pudiera ser contrastado por sus televidentes. Es de suponer que, contentos con los resultados económicos, la misma productora puso en marcha un proyecto similar con John Lennon, con quien trataron de establecer contacto en los lugares más emblemáticos de la vida del beatle. La sesión se realizó un 23 de abril, y según los organizadores, el músico apareció mediante un mensaje que se ofreció al mundo «Paz, el mensaje es paz». En el experimento, la voz de Lennon se manifestó en un restaurante frecuentado por él y llamado *La fortuna*, de Nueva York, donde, según la especialista en voces electrónicas Sandra Belanger, es posible identificar «vagamente» la voz de Lennon entre las voces de la gente.**[326]**

Este tipo de experimentos mediáticos tienen también su proyección en Internet, donde ha surgido la moda de realizar sesiones de espiritismo utilizando las redes sociales. Como la propuesta de la espiritista Jane Wallace, que utiliza un canal de Twitter denominado *Tweance* (un juego de palabras con el término inglés *séance*, o sesión de espiritismo) para ofrecer a los usuarios la posibilidad de comunicarse con famosos fallecidos y preguntar aquello que se desee. Las respuestas son publicadas en dicho canal, que obviamente recibe un patrocinio de empresas que convierten el fenómeno en un evento bastante sospechoso de ser un típico fenómeno de *marketing* viral. **[327]**⊕

Capítulo 11
LEYENDAS Y FANTASMAS MUSICALES

En verdad, si no fuera por la música,
habría más razones para volverse loco.

PIOTR ILICH TCHAIKOVSKI (1840-1893)

Uno de los estilos musicales que ha sido más propenso al desarrollo de maldiciones es la ópera, en cuya historia existen varios títulos a los que se acusa de poseer *jettaturas*, o «gafes», por lo que son temidos en teatros de ópera de todo el mundo, como en el caso de *La juive*, de Halévy (1799-1862) o de *Fedora*, de Umberto Giordano (1867-1948). *Los cuentos de Hoffmann*, de Offenbach (1819-1880), fue testigo de dos incendios importantes, uno en el año de su estreno (1881) en el Ringtheater de Viena, debido a una explosión de gas, y otro en el lugar de su estreno, la Opéra-Comique de París en 1887. Este título se encuentra también asociado a la caída de una lámpara de cristal sobre el patio de butacas de la Ópera de París, mientras Nicklausse y Giulietta interpretaban la famosa «Barcarola».[328]⊕

De entre todas las óperas malditas de Verdi, la más nombrada es *La forza del destino*, que debe su mala fama a una representación realizada el 4 de marzo de 1960, donde ocurrió un desgraciado accidente: el papel de don Carlo estaba siendo interpretado por el barítono Leonard Warren, que moría con cuarenta y ocho años de una hemorragia cerebral durante el acto segundo, en el aria «Urna fatale del mio destino». Del *Don Carlo* verdiano también se cuenta una leyenda de maldición que tiene como origen el famoso teatro milanés de La Scala. Parece ser que desde la Segunda Guerra Mundial, cada vez que esta obra se ha llevado a escena ha ocurrido al menos un hecho desgraciado.[329] Algo parecido le ocurre a *Macbeth*, otro de los títulos que incorpora una maldición. Cuentan que la dichosa ópera, a la que muchos cantantes supersticiosos prefieren no citar, refiriéndose a ella como «la tragedia escocesa», puede llegar a hundir la carrera de cualquier artista por exitosa que sea.[330] Parece ser que en una matiné de *Macbeth* transmitida el 23 de enero de 1988 por radio desde el Metropolitan Opera House de Nueva York, el aficionado a la ópera, Bantcho Bantchevsky se lanzaba desde la parte

alta del teatro hasta el patio de butacas. Su último deseo era morir en el teatro en el que tanto había gozado. Aunque muchos pensaron que podía haber esperado al final de la obra.[331]⊕

La historia de las óperas malditas nos lleva también a España y a la historia de *Peter Grimes*, que se intentó representar en tres ocasiones. La primera en el año 1954, cuando un conflicto diplomático entre España y el Reino Unido sobre Gibraltar acabo por dinamitar el estreno; la segunda en 1994, cuando el barcelonés Teatro del Liceo ardió el 31 de enero de 1994 a causa de una chispa de un soplete de un operario, y la tercera fue abortada por la demora en las obras de reconstrucción. Por fin, la maldición pudo superarse en el año 2004 gracias al director Lluís Pasqual que, en una especie de catarsis, terminó por utilizar como escenografía la propia imagen del teatro quemado.[332]⊕

La ópera ha tratado el mundo de los espíritus prácticamente desde su aparición como género desde finales del siglo XVI. Por un lado, los temas mitológicos fueron siempre un caldo de cultivo idóneo para la aparición de fantasmas y espectros; por otro, muchos compositores se sumaron a la moda de escribir sobre personajes de ultratumba e historias mágicas debido al interés del público. Ya a finales del siglo XVIII y principios del XIX, se desarrollaba en Viena un género denominado ópera mágica (*zauberoper*), que estaba acompañada por otros géneros cercanos como la *posse mit gesang* (farsa con canto) o la *zauberposse* (farsa mágica), un género más teatral que musical que incorporaba melodías y números corales. Las características de la ópera mágica son la alternancia entre números hablados y cantados, propia del *singspiel* alemán; un tema propio de cuento de hadas o fantástico; y una serie de recursos de baja comedia adornados con una carga de efectos escénicos. La conocida y exitosa *Flauta mágica* de Mozart generó una serie de sucedáneos como *La lucha contra los elementos*, de Peter von Winter (1754-1825), que permitió el reencuentro de Tamino y Pamina, Monóstatos y Papageno en una nueva entrega de sus aventuras en laberintos iniciáticos.[333] Siguiendo este modelo se crearon obras como *El espejo de la Arcadia*, compuesta por el alumno de Mozart, Franz Xaver Süssmayr (1766-1803), *El príncipe de Ítaca*, de F. A. Hoffmeister (1754-1812), *La flecha mágica*, de Lickl (1769-1843), o *Las pirámides de Babilonia*, de Johann Gallus-Mederitsch (1752-1835). Uno de los últimos representantes de este género en el Romanticismo es Schubert (1820-1869) con la composición de *El arpa mágica* (*Die Zauberharfe*).[334]⊕

Un apartado especial dentro de las óperas de tema mágico son las que se sumergen en la estética propia del espiritismo, una moda que encuentra sus antecedentes en el conocido mito de don Juan, la reinterpretación de *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, cuya influencia en la música escénica fue notable. En 1761, C. W. Gluck, compuso su ballet *Don Juan*, mientras que en 1787 Giovanni Bertati confeccionaba un libreto para un *Don Giovanni* al que puso música G. Gazzaniga. En el mismo año, Lorenzo da Ponte escribió su libreto del *Don Giovanni* mozartiano, que inspiró a su vez a Franz Listz en sus *Réminiscences de Don Juan*, de 1841. El mito del eterno seductor fue revisado también por Richard Strauss en su poema sinfónico *Don Juan* (1888) o por Ruperto Chapí, que lo desarrolló en su ópera *Margarita la tornera* (1906). Incluso el musical ha tratado ligeramente el tema, concretamente en *El fantasma de la ópera* (1910), de Gastón Leroux, que lleva incluido dentro del argumento una representación de pequeño formato titulada *Don Juan Triumphant*.[335]

Aunque es necesario destacar dos títulos por su marcada estética espiritista. En 1946, se estrenaba *La médium* de Gian Carlo Menotti (1911-2007), una ópera dramática en dos actos y de duración cercana a una hora, cuya historia ambientada en las sesiones fraudulentas de una médium impostora utilizaba la muerte de un niño como una excusa para reflexionar sobre el destino, el amor y la credulidad de la gente.[336]⊕

Ocho años después, en septiembre de 1954, se estrenaba en el teatro La Fenice de Venecia una ópera de cámara titulada *The Turn of the Screw* (*La vuelta de tuerca*).[337] Su autor era el compositor británico Benjamin Britten, que había trabajado sobre un libreto de Myfanwy Piper adaptado a su vez de un relato homónimo de Henry James. En una vieja mansión victoriana, una institutriz es contratada para cuidar de dos niños, atormentados por su oscura relación con otros personajes de la narración, algunos de ellos, de carácter fantasmal.[338]⊕

MÚSICA, PREMONICIÓN Y *POLTERGEIST*

Entre 1901 y 1904, el compositor Gustav Mahler dio forma a un ciclo de canciones de unos veinte minutos de duración para voz solista y orquesta sinfónica que tomaba como base una serie de poemas de Friedrich Rückert, conocidos como *Kindertoten Lieder* (*Canciones sobre los niños muertos*, 1904).[339]⊕ Mahler eligió una serie de títulos entre los cuatrocientos veinticinco poemas, que el autor había escrito entre 1833 y 1834 después de

sufrir la dolorosa muerte de dos hijos en un intervalo de dieciséis días. Al terminar el ciclo, mostró su partitura al director Bruno Walter, que no pudo evitar comentarle: «¿Podrá soportarse? Cuando la gente la escuche, ¿no se sentirá inducida al suicidio?». Alma, su mujer, llegó a decirle con similar desasosiego: «¿Cómo se puede cantar a la muerte de unos niños media hora después de abrazar a los propios hijos, tan sanos y saludables?, ¡por el amor de Dios, estás jugando con fuego!».

La historia se torna escalofriante al leer la selección que Mahler hizo de los textos de Rückert, centrados sobre todo en la idea de proteccionismo sobre los niños, la injusticia de una muerte que no distingue ni edades ni sexos y en la inefabilidad de la vida.[340] Curiosamente, dos años después, en 1906, moría «Putzi» la niña de los Mahler, con tan solo cuatro años, víctima de la escarlatina y la difteria. ¿Fue realmente una premonición por parte de Alma? ¿Jugaba Mahler con fuego?

La verdad es que Mahler fue perseguido por la tragedia, ya que nueve de sus catorce hermanos habían muerto durante la infancia y uno se había suicidado en 1895. Aunque no conocemos el interés del compositor por el esoterismo, existe al menos un documento que describe su asistencia a alguna sesión espiritista en su etapa de Nueva York.[341] Quizás sería posible hablar de su fascinación por la muerte, que le obsesionó en vida y por la que se creía perseguido. De hecho, uno de los grandes miedos de Mahler era morir al terminar su novena sinfonía, al igual que les había sucedido a otros compositores como Beethoven, Schubert o Bruckner, por lo que se piensa que después de la octava, o *Sinfonía de los mil*, Mahler trató de luchar contra esta superstición, componiendo su «novena» con el título alternativo de *Das Lied von der Erde* (*La canción de la tierra*, 1907). Efectivamente, Mahler murió antes del estreno de su novena, compuesta como un *Réquiem* para su hija María y que estrenó la Filarmónica de Viena bajo la batuta de Bruno Walter en 1912.[342]⊕

Aparte de la cara maldita de las óperas de Verdi, este compositor también es conocido por su fantasmagórica aparición en una historia curiosa, ocurrida el 14 de noviembre de 2000. El periodista José Manuel Alonso Ibarrola cuenta que se acercó a una villa de recreo que Verdi había comprado a las afueras de Milán para realizar parte de un reportaje fotográfico sobre la figura del compositor. Acompañado de la fotógrafa Blanca Berlín y de la responsable del museo de la villa, recorrió sus estancias plasmando el ambiente y el mobiliario de la época que actualmente adornan la lujosa mansión.

Pero ocurrió que al revelar las fotos (realizadas con una cámara analógica), apareció una «muy especial» del rincón de la casa donde Verdi tenía el piano que utilizaba para componer. Al revelar el material del reportaje, Blanca Berlín observó una especie de sobreimpresión, una extraña figura humana que posaba su mano sobre el teclado del piano y miraba fijamente a la cámara. El único problema era que, según los testigos, en aquella sesión fotográfica no había posado nadie. Las imágenes del presunto espectro de Verdi han sido analizadas por los propios encargados del laboratorio fotográfico, que afirman que no existió ningún tipo de sobreimpresión en el negativo y para algunos expertos en estos temas, la imagen no es sino una «impregnación energética» (*sic*) de un vecino del compositor que compartía algunas veladas de tertulia en la casa. Un sujeto calificado como un ser maligno, un personaje importante fallecido a los cuarenta y dos años en un accidente, probablemente un concertista.[343]

Pero el de Verdi no es el único caso de un compositor famoso que se ha colado en alguna foto que no le correspondía. En otro archivo que circula por Internet, realizado en Bonn el 2 de enero de 2002, Rebeca Braunert captó frente al monumento de Beethoven una sustancia brumosa que parece adoptar una forma humana, en lo que podría ser el rostro espectral del compositor.[344]

Algunas publicaciones se hacen eco de otro edificio musical encantado y maldito: el Auditorio Nacional de Música de Madrid. Parece ser que dicho lugar alberga un fantasma conocido entre sus trabajadores como «Bartolo» que se dedica entre otras cosas a cambiar macetas de sitio, cerrar tapas de pianos, bloquear puertas de pasillos, etc. Se habla también de un despacho maldito en la última planta que se asocia a la muerte repentina y extraña de sus ocupantes por causas diversas. Según el testimonio de A. L., un antiguo trabajador del edificio, algunos vigilantes, personal de limpieza y auxiliar se atrevieron a realizar alguna psicofonía con resultados extraños, como diversos ruidos y aplausos en salas que estaban vacías. Los vigilantes pidieron realizar los turnos en pareja por temor a los fenómenos extraños y los más atrevidos afirman que una vidente contratada realizó una «limpieza» del edificio que no surtió ningún efecto.[345]

Otro caso similar ocurrió en el Conservatorio de Música Victoria Eugenia, de Granada, un edificio que aparece reflejado en algún documental de televisión local, así como en varias noticias en Internet. En todas estas fuentes se describe la existencia de un espectro que se aparece entre alumnos, quizás un atormentado profesor que, expulsado del conservatorio por su falta de titulación, habría vuelto al edificio después de su muerte. El personal de

servicio afirma haber sentido «pasos misteriosos en habitaciones vacías» así como «respiraciones cercanas de personas invisibles» y algunos alumnos cuentan extrañados cómo durante un ensayo en el auditorio, una moneda surgía de la nada, materializándose entre los músicos sin causa aparente.

PAUL ESTÁ MUERTO

Es posible que los Beatles sea uno de los grupos de rock más seguidos de la historia de la música debido a su importancia como símbolo de una nueva revolución. Quizás por esto, los conspiranoicos no han podido resistir la tentación de encontrar en sus discos toda una serie de rasgos oscuros y esotéricos, entre los que destaca una historia surrealista: la muerte de Paul McCartney. Denominada como teoría PID (Paul Is Dead), la historia nos cuenta la muerte en extrañas circunstancias del famoso bajista y cómo el grupo se dedicó en los años posteriores a homenajearle secretamente en las sucesivas portadas de sus discos mediante mensajes cifrados.

El mito de la muerte de McCartney ocurrió presuntamente un 9 de noviembre de 1966, después de una dura sesión de grabación. Cuando el beatle volvía a su casa cerca de las cinco de la mañana de una noche lluviosa, recogió en su coche a una fan, que al darse cuenta de quién era su famoso conductor le abrazó impetuosamente. McCartney perdió el control del coche, estrellándose contra un poste. La chica pidió ayuda, pero cuando la gente trató de socorrerlo, el coche se incendió y la explosión posterior decapitó a Paul (del que no quedaron ni los dientes para reconocerlo en la autopsia). La noticia no salió en portada gracias a que Brian Epstein, el mánager del grupo, sobornó a todos los periódicos que la iban a publicar. Epstein, junto con los restantes miembros del grupo, decidieron entonces suplantar al beatle muerto con William Campbell, un participante en un concurso de dobles de los Beatles, al que se le ofreció la posibilidad de variar su identidad a cambio de la fama eterna. Después de unos pequeños retoques quirúrgicos, el nuevo McCartney estaba preparado para engañar a millones de personas.

La verdadera historia de esta leyenda comenzó con la anécdota sobre un accidente de moto que Paul sufrió en Liverpool el 26 de diciembre de 1965 con el resultado visible de la rotura de un diente, circunstancia que se solucionó con una excelente funda en el año 1966. La leyenda viajó hasta Estados Unidos y renació con la historia inventada en 1969 por Tim Harper y publicada el 17 de septiembre en un pequeño diario universitario de Des Moines en Iowa. La muerte del beatle, planteada como un docudrama de

ficción, hizo que su autor ganara inmediatamente una importancia mediática. El hecho de que posteriormente reconociera no tener ni un solo disco de los Beatles y que todo el asunto era una broma no sirvió para silenciar una historia que terminó superando a su autor. En el mes de octubre del mismo año, Fred LaBour publicó en el *Diario Universitario* de Michigan un artículo titulado «McCartney muerto: nuevas pruebas salen a la luz».[346] Consecuencia de una información de un personaje misterioso que se hacía llamar «Tom» a una emisora de radio de Detroit en la que afirmaba que Paul McCartney había fallecido en 1966 y que el grupo dejaba pistas de este hecho en las portadas de sus discos, así como en mensajes cifrados al revés en sus grabaciones. A las pistas ofrecidas por Tom en su llamada radiofónica, Fred añadió algunas nuevas inventadas, completando la historia. La revista *Life* ayudó a consolidar el rumor, ya que confeccionó un artículo que llegó a aparecer en una de sus portadas durante el año 1969.[347] En dichas «investigaciones», la revista afirmaba la existencia de la trama PID (Paul Is Dead) y consultaba a expertos en la materia que comparaban grabaciones de uno y otro McCartney, como en el caso de la versión de «Yesterday», grabada en 1965, y de «Hey Jude», grabada después de su presunta muerte.

Entre las pistas más famosas se encuentra la de «la mano abierta», un signo de los sacerdotes para la bendición de los muertos que aparece en la portada de *Revolver* (1966), en *Magical Mistery Tour* y en *Yellow Submarine*. Otro disco importante del grupo, *Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band*, parece contener varias pistas (muy forzadas, por cierto) sobre la trama PID. Desde la lectura de mensajes en clave mediante la utilización de espejos hasta referencias en los textos de las canciones, como en el caso de «A Day in the Life»:[348]⊕

> Se voló la cabeza en un coche.
> No se dio cuenta de que el semáforo había cambiado.
> Una multitud de gente permanecía a su alrededor.
> Habían visto antes esa cara.[349]

Siguiendo la teoría de las pistas, en el álbum *Magical Mistery Tour*, algunos han pretendido escuchar diferentes mensajes ocultos, como al final de «Strawberry Fields Forever», donde la frase «I buried Paul» (yo enterré a Paul) debiera interpretarse correctamente como «cranberry sauce» (salsa de arándanos), que es lo que dice realmente. Otra historia conocida es la de una morsa que aparece en la portada del disco, donde los cuatro beatles están disfrazados de animales. Parece ser que la canción «I Am the Walrus» (Yo

soy la morsa) fue concebida por Lennon como un desafío contra aquellos que descifraban mensajes en su música. «Que descifren esto si pueden, estos cabrones…».[350]

También se afirma que en el *White Album*, se encuentran varias fotos del doble original de McCartney, Keith Allison (y no de William Campbell) y que en *Revolution Nine* están grabados los sonidos originales del accidente de Paul (¿quién los grabó a las cinco de la mañana en Liverpool?), así como la existencia de una frase grabada al revés, que reproducida ofrece el resultado de «Turn me on, dead man» (despiértame, hombre muerto).

Para los seguidores de las teorías ocultas, la prueba definitiva es la famosa portada del paso de cebra de *Abbey Road* que representa una procesión funeraria en honor de Paul McCartney. Paul está muerto porque es el único que lleva el paso cambiado, los ojos cerrados, va descalzo y sujeta el cigarrillo con la mano derecha a pesar de ser zurdo. Al fondo, hay un Wolkswagen escarabajo cuyas tres primeras letras de la matrícula rezan «LMW», o «Linda McCartney Weeps» (Linda McCartney llora) y el código 28 IF, que significa que McCartney tendría veintiocho años «si» siguiera vivo (en el momento de la grabación). La realidad es que Linda no podía llorar nada porque ese año McCartney todavía no conocía a la que sería su compañera. Como comentario a esta portada valga la interpretación que el propio McCartney hizo de ella en su disco *Paul is live* (Paul está vivo) en el que cruza el famoso paso de cebra en compañía de su perro. En la calle hay aparcado otro escarabajo en cuya matrícula leemos 51 IS (tiene 51 años).[351]⊕

MORRISON Y EL CLUB DE LOS 27

Hacia 1971 Jim Morrison se estableció en París con la intención de dedicarse exclusivamente a la escritura, y en julio de ese mismo año fue encontrado muerto en su bañera, a consecuencia del abuso del alcohol, lo que le había originado un fallo cardiaco. El hecho de que no se realizara autopsia (ya que no había signos de violencia ni de consumo de droga) fue el desencadenante de las numeras versiones y leyendas sobre la muerte del cantante. Algunas hipótesis se centraron sobre la idea de que Morrison no murió en su casa, sino en los lavabos de un tugurio parisino, refugio de traficantes y yonquis. Pero parece ser que Morrison no era consumidor de heroína y tenía un pánico visceral a las agujas, al contrario que su novia, Pamela Courson, que sí estaba enganchada. El 5 de julio, dos días después de su muerte, el presunto cadáver de Morrison yacía en un ataúd herméticamente cerrado y con un certificado

de defunción firmado por un médico parisino, lo que alimentaría otra de las leyendas sobre Morrison, ya que nadie había visto su cadáver y su tumba del cementerio de Père-Lachaise en la que descansaría junto a Oscar Wilde, Molière o Chopin estuvo sin marcar durante varios meses.

Sin quererlo, Morrison perteneció a un extraño club conocido como El club de los 27, otro mito legendario de la historia del rock, formado por una serie de músicos que murieron a esta edad, entre los que se cuentan Robert Johnson, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Brian Jones o Kurt Cobain, y más recientemente Amy (Jade) Winehouse. Lista que además se encuentra marcada por la letra «J», que nos lleva a otra maldición legendaria, la de aquellos músicos que tienen la mala suerte de llevar esta letra en su nombre o apellido, como el también malogrado Michael Jackson.

Las garras de la conspiración acechan la mitomanía de la música, ya que hay gente convencida de que Jim Morrison murió como producto de una conspiración orquestada por la CIA y el FBI, que mandó matar también a Hendrix y a Joplin (e incluso a John Lennon), para acabar con el peligroso movimiento *hippie*. La leyenda cuenta que Morrison había brindado por Joplin y Hendrix al enterarse de sus muertes, ocurridas solo quince días antes de la suya propia, con la frase «Estáis bebiendo con el número tres». La compañera de Morrison, Pamela, murió desolada tres años después de la muerte del cantante por una sobredosis de heroína: también tenía veintisiete años.

En una clara referencia mesiánica, muchas personas comenzaron a ver a Morrison resucitado durante los dos años posteriores a su muerte. Se le vio haciendo transacciones comerciales en un banco de San Francisco, en locales gay de Los Ángeles, en África, en Israel, en el Tíbet o en Australia. Un Jim Morrison que había dicho a los otros miembros del grupo en 1967 que fingiría su propia muerte para llamar la atención de los medios de comunicación, comentando años después que estaba pensando marcharse a África para escapar del agobio y la presión mediática. Cuando el plan se hubiera llevado a cabo, Jim se pondría en contacto mediante el uso de un anagrama de su nombre: «Mr. Mojo Risin», que aparecía en *L. A. Woman*. Que sepamos, nunca llegó ninguno de sus mensajes.

FANTASMAS DEL *POP* Y DEL *ROCK*

Entre los músicos de pop o rock que reconocen haber experimentado algún tipo de suceso paranormal se encuentran varios conocidos. Como Sting, que

asegura haber sentido la presencia de extrañas apariciones en una casa que habitaba hace años. El líder del grupo The Police afirma que, aunque no cree intelectualmente en los fantasmas, ha percibido alguna vez la presencia de seres en un nivel emocional. Según sus testimonios, en su antigua casa ocurrían «muchas cosas raras», entre las que se incluyen la manifestación de voces extrañas, objetos desplazados misteriosamente y la aparición de la figura de una mujer con un niño en sus brazos, afirmaciones que son corroboradas por su mujer Trudie Silver, que también fue testigo de los hechos.[352] Otro caso parecido al de Sting es el de la familia de Robin Gibb, uno de los componentes del famoso grupo Bee Gees. Los Gibb vivían en una casa antigua en la localidad de Oxfordshire donde presuntamente se aparecen los fantasmas de anteriores habitantes fallecidos. Al menos esto es lo que afirma la mujer de Robin, Dwina Murphy, que describía cómo su hijo de cuatro años de edad hablaba con normalidad de personas que habían habitado la casa, especificando sus nombres (John, Mary y Elisabeth), quizás en alusión a unos antiguos inquilinos cuyos nombres eran John y Mary Rose. Las habilidades del niño incluían encontrar objetos escondidos en las paredes y describir las vestimentas históricas de los fantasmas en cuestión.[353]

Últimamente, uno de los fenómenos seguido por muchos internautas en la red es el de la aparición de personajes fantasmales en vídeos musicales de famosos o películas. Muchos de ellos pertenecen al ámbito de la leyenda urbana, ejemplos que por su ligereza y simplicidad no merecen ningún tipo de propaganda gratuita. Cuando Internet no existía y los vídeos no podían «subirse» a la red en tan solo unos minutos, muchas productoras de cine y música alimentaban todo tipo de rumores y leyendas como una técnica de *marketing* viral gratuito. Hoy en día, este fenómeno, bastante frecuente, ya no nos sorprende con la misma facilidad y, por desgracia, muchas veces hace que el misterio se convierta en ridículo.

Capítulo 12
LA MÚSICA DEL DIABLO

El demonio toca toda clase de instrumentos con tanta perfección que no hay en el mundo concierto que pueda igualársele.

PIERRE DE LANCRE (1553-1631), jurista e inquisidor

A lo largo de la historia, los diferentes diablos y demonios han mantenido una estrecha relación con el mundo de la música, tanto en la escena lírica como en el repertorio sinfónico o camerístico. Incluso habitando en instrumentos malditos y revelando en sueños sus diabólicas melodías.

Cuando hablamos del diablo lo hacemos en referencia al personaje mitológico del cristianismo, principal enemigo de Dios, cuya figura es adorada por el hombre como personificación del mal y como rey de las tinieblas.[354] En el libro del Apocalipsis y en el de Job existían personalizaciones del mal entre las que destaca el dios pagano de los brujos, cuyo nombre proviene de la raíz *Divell-Deiwos-Teufel* y que desemboca en el diablo del evangelio de Mateo.[355] La palabra griega *diábolos* (calumniar) aparece en el libro de Macabeos 1. 36, con un sentido de «acusador», «enemigo» o «adversario» y se utilizará como alternativa al término Satán, cuyo significado es, en la traducción griega de la Biblia, cercano al de «obstáculo». En el mundo religioso hebreo, en el que ciertos sectores despersonalizan a Satán, *Ha-Satan* posee también el significado de «El perseguidor».

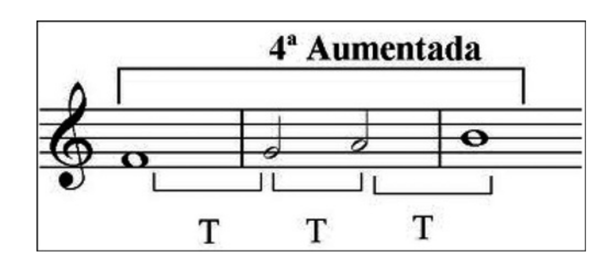
Pero Satán no fue el único señor de las tinieblas. Es más, tuvo que convivir con otros dioses malignos de otros credos, como Lucifer, uno de los más importantes ángeles al lado de Dios, que traduce su nombre como «El que lleva la luz» (*lux ferens*) y se identifica con Venus o Lucero del Alba (Lucifer matutinus).[356] Otro demonio de origen moabita y cananeo es Ba’al Zebul (El señor príncipe), que por un fenómeno de derivación lingüística pasó a ser conocido como Baal Zabut (El señor de las moscas), y con posterioridad pasaría a ser Baalzebut, Belcebut o Belcebú, nombres que se añaden a la

amplia lista de denominaciones bíblicas de la encarnación del mal.[357] Otras culturas y religiones de origen africano como la santería, el candomblé o el vudú también han desarrollado sus propias figuras demoníacas bautizando al demonio de muy diversas formas.[358]

El diablo fue un gran protagonista durante toda la Edad Media y prácticamente todo el Renacimiento y el Barroco. Pero a partir de los primeros indicios de racionalismo científico del siglo XVIII, pasó a ocupar un lugar algo más discreto. Mientras que en el Neoclasicismo su figura y su poder se analizaron desde ópticas algo más moderadas y en muchos casos hasta lúdicas, el Romanticismo pintó una visión más oscura de lo demoníaco.

Diabolus In Musica. Un intervalo maldito

En las escalas musicales propias del repertorio antiguo, y concretamente en el sistema modal del canto llano, se planteó un problema estético al ejecutar la música solo con las siete notas musicales: Do (o Ut), Re Mi, Fa, Sol, La, Si. Cuando en esta escala, todos los sonidos son naturales (sin alteraciones accidentales), se produce un «tritono» (formado por las notas Fa y Si), intervalo que para los antiguos teóricos era desagradable y que podía ser suavizado rebajando en medio tono la nota Si.[359] Un intervalo que poco a poco acabaría por ser conocido con el siniestro nombre de *diabolus in musica*.[360]



(12.1) Un tritono formado por las notas Fa y Si natural.

Desde su demonización durante la Edad Media, la mayor parte de los tratadistas hasta finales del Renacimiento desarrollaron una tendencia natural a eliminar este intervalo, especialmente en aquellos casos en los que una partitura planteaba dudas sobre su interpretación. Sin embargo, en el Renacimiento acabaría por ser un intervalo utilizado con cierta normalidad, siempre que se hiciera con un cierto control.

Durante el barroco, encontramos citas interesantes sobre este intervalo, como en *Gradus ad parnassum* (1725) de Johann Joseph Fux (1660-1741); en los escritos de Johann Matheson (1681-1764) que en 1739 describía cómo los

viejos cantantes (*Older singers*), denominaban a este intervalo el «diablo en la música» o en algunas notas de Georg Phillip Telemann (1681-1767), que en el año 1733, hablaba de «lo que los antiguos llamaban Satán en la música».[361] En el Clasicismo, el tritono se convirtió en un intervalo cuyo desequilibrio estético era plenamente tolerado siempre que su resolución tuviera como consecuencia un intervalo consonante. Ya en el Romanticismo comenzó a ser utilizado con mayor libertad armónica, permitiendo una mayor capacidad de la música para la experimentación con nuevas modulaciones y apareciendo en casi todas las composiciones románticas que citaban al diablo. Con la llegada de la música atonal el tritono se convirtió en un intervalo más, cuya sonoridad era plenamente aceptada en la formación de acordes propia del jazz, y era considerada neutra para la gran mayoría de los compositores del siglo XX y XXI. Curiosamente, en toda la historia de la música nadie llegó a ser excomulgado por su uso.

Muchas religiones han considerado la música como una manifestación del mal, exceptuando la que es propia del rezo. El baile sensual, las melodías agitadas, los ritmos exagerados y estridentes hablan o «cantan» por boca del diablo, que se revela en esos sonidos con la única intención de hacernos caer en cualquier tipo de pecado.

A lo largo de su historia, la Iglesia católica ha establecido en numerosas ocasiones un control estricto sobre la capacidad del hombre para sentir placer, tratando de restringir el contenido musical de aquellos mensajes incitadores del desenfreno sexual y del pecado; y pretendiendo evitar que la música se convirtiera en un vínculo de comunicación demoníaca con los seres humanos. Ya en el siglo IV d. C., treinta clérigos cristianos redactaban en el sínodo regional de Laodicea (Denizli, Turquía) una serie de sesenta reglas entre las cuales había restricciones a la profesión de cantor por el peligro de la influencia maligna.

San Agustín, por ejemplo, consideraba que la emoción de la música no debía nunca estar por encima de la propia oración, so pena de cometer pecado. Por eso, ante el miedo sobre un canto pecaminoso, algunos padres de la Iglesia cristiana como San Jerónimo, propusieron realizar un «canto interior», más propio del corazón, que de la voz. Un canto que también era utilizado contra los infieles por San Ambrosio, que considerando a la música como hipnótica y seductora «como las olas del mar» dirigía algunos de sus himnos contra la herejía arriana.

Pero este miedo no es propio únicamente del catolicismo: en el ámbito islámico, por ejemplo, los derviches también son rechazados por su peculiar

uso de la música y la danza en los rituales. El islamismo más radical (malaquita) huye de la experiencia sensorial de la música por considerarla representativa del principio del mal: *Iblis*. Solo el Corán o los textos sagrados deben ser salmodiados levemente, sin espíritu de lucimiento o disfrute, y únicamente con intención devota.

Para Hildegarda de Bingen (siglo XII), el diablo era simplemente la ausencia de música y Jacques de Vitry llegaba a definir la danza como: «Un círculo en cuyo centro se encuentra el mismo diablo».**[362]** También los poderes eclesiásticos lo tenían bastante claro, especialmente la Inquisición, en cuyos procesos quedaron escritos numerosos testimonios de reos, sobre todo de mujeres acusadas por brujería, que aseguraron (bajo insoportables torturas) adorar al diablo en las fiestas conocidas como *sabbats* o *aquelarres*.**[363]** En dichos *sabbats*, asociados a celebraciones de carácter astronómico como las *saturnalia* romanas o las *kalendas* de mayo, la adoración a las fuerzas naturales desconocidas se combinaba con danzas rituales en círculo (Rota, Volta) o en cadena que, lógicamente, eran acompañadas con música. Entre las treinta preguntas de los cuestionarios oficiales utilizados por la Inquisición en la ciudad de Colonia, se encuentra una muy curiosa: «¿Qué música se ejecutaba allí y que piezas bailó el acusado?». Las respuestas son sorprendentemente unánimes, incluso en lugares muy distintos como en Lorena (1589), o en Zugarramurdi (1610). Según la mayor parte de los condenados, el diablo posee una voz grave, ronca y disonante, «como si hablara con la cabeza dentro de un tonel». Mientras que en Inglaterra, Escocia o Irlanda el diablo tocaba la cítara, el arpa, la flauta o el violín, en Francia, Italia y España sus preferencias eran las vihuelas y guitarras. De algunos testimonios de inquisidores, como el de Pierre de Lancre, podemos extraer detalles como que en los *sabbats*, el demonio era, si cabe, mejor instrumentista que cantante: «[El diablo] toca toda clase de instrumentos con tanta perfección que no hay en el mundo concierto que pueda igualársele». **[364]**

Por desgracia, las mayores aberraciones de los procesos inquisitoriales no surgieron de los testimonios obtenidos de los reos, sino de las mentes desviadas de sus torturadores, que convirtieron sus testimonios en el reflejo de su propia perversión.

ÓPERA Y DEMONIO. DE FAUSTOS Y MEFISTÓFELES

Satán posee un atractivo especial para el mundo de la ópera, sobre todo por sus cualidades como dominador de los poderes oscuros del infierno, lo que aseguraba el éxito de su extravagante figura en muchas obras escénicas. Una de las primeras imágenes del mal representada en un teatro es la de Hades, que a partir del desarrollo del argumento mitológico de Orfeo, adquirió una importancia significativa en la música escénica.[365] Hades-Plutón aparece como personaje en las obras de Claudio Monteverdi (*Orfeo Favola in musica*, 1607), Luigi Rossi (*Orfeo*, 1647), C. W. Glück (*Orphée et Eurydice*, 1762) u Offenbach (*Orphée aux enfers*, 1858).[366]⊕

Pero además del Orfeo, el diablo participó en otras muchas óperas de diferente calado, especialmente a partir del completo desarrollo del género durante el siglo XIX. En 1831 Giacomo Meyerbeer (1791-1864) da forma a su ópera de terror *Robert le Diable* (*Roberto el Diablo*, 1831) que es considerada por muchos como la primera obra del género de la gran ópera francesa y que fue estrenada en la Ópera de París.[367] Con un libreto en cinco actos escrito por Eugène Scribe y Casimir Delavigne, la historia narra el contenido de una conocida leyenda medieval basada en la antigua leyenda de Roberto el Magnánimo. Roberto, descrito como el mismo diablo ante los ojos de la gente común, había recibido una maldición debido a un pacto que su madre (Bertha) había firmado con el demonio en el momento de su concepción. La parte más oscura del libreto se desarrolla especialmente en el acto tercero, dedicado a la magia negra, donde el personaje de Bertram despliega sus artes oscuras entre bacanales, filtros de invisibilidad y apariciones espectrales.[368]⊕

Otro compositor que retrató al diablo en su música escénica fue Jacques Offenbach (1819-1880). Offenbach, considerado uno de los creadores del concepto de *opereta* y principal precursor de los actuales musicales de Broadway, incluyó al diablo en la opereta *Whittington* (1874), también llamada *Le chat du diable* (*El gato del diablo*, 1893), con libreto de Charles Nuitter y Étienne Tréfeu. El interés de Offenbach por el diablo también se vio reflejado en su opereta en un acto *Les trois baisers du diable* (*Los tres besos del diablo*, 1857) con libreto de Eugène Mestepès. En 1880, año de su muerte, dejó inconclusa una ópera en la que el diablo tenía un papel principal: *Les contes d'Hoffmann* (*Los cuentos de Hoffmann*), cuyo argumento se basaba en la unión de tres cuentos fantásticos (*Der Sandmann*, *Rath Krespel* y *Das Verlorene Spiegelbild*) escritos por E. T. A. Hoffmann (1766-1822) y a cuyo libreto dieron forma Jules Barbier y Michel Carré.[369] En la trama, Hoffmann se convierte en un personaje extraescénico, que asiste al desarrollo de tres historias (una por acto) en las que la protagonista es cada vez una mujer

diferente (Olimpia, Antonia y Giulietta) y cuyo nexo de unión es el amor que Hoffmann sintió por ellas. Cada una de las historias es truncada por un espíritu maléfico (Coppelius, doctor Miracle y Dapertutto), que tradicionalmente se representa como la materialización del demonio.[370]⊕

Pero aparte de estos ejemplos, la historia musical del demonio siguió su curso durante el siglo XIX. En 1882, César Franck (1822-1890) compuso su poema sinfónico *Le chasseur maudit* (*El cazador maldito*) inspirándose en la tradicional balada *Der Wilde Jäger* (*El cazador salvaje*). Cuenta cómo un conde del Rin, violando la prohibición de descanso del *sabbat*, decide ir a cazar a lo más profundo del bosque, por lo que es condenado a ser perseguido eternamente por demonios. La obra es una maravillosa ambientación de los rasgos oscuros y lóbregos de la noche, con importantes referencias a la «Canción para una noche de sabbat» de la *Sinfonía fantástica* (1830) de Hector Berlioz.[371]⊕

Otro de los compositores que abordó el tema demoníaco fue el compositor ruso Modest Mussorsgky (1839-1881), que puso música a la «Canción de la pulga» de la Taberna de Auerback en el *Fausto* de Goethe, pero también se ocupó de otros asuntos oscuros como en el caso de los *Cantos y danzas de la muerte*. Mussorsgky había descrito en 1867 los aquelarres mágicos en su obra *Una noche en el monte Pelado*, un poema sinfónico para piano, orquestado posteriormente por Rimsky-Korsakov que versaba sobre una historia creada por Nikolái Gógol y relacionada con la brujería cerca de Kiev en la noche de San Juan. Según la historia, en esta noche mágica se producía en el monte la aparición de los espíritus de las tinieblas acompañando a Chernabog, la versión rusa de Satanás.[372]⊕

El tratamiento de temas mágicos y de brujería se ha plasmado con frecuencia en la temática de muchas obras musicales sinfónicas, como en el caso de *The Sorcerer's Apprentice* (*El aprendiz de brujo*, 1897) que Paul Dukas (1865-1935) compuso con el subtítulo de *Scherzo after a Ballad by Goethe* (*Scherzo sobre una balada de Goethe*).[373] La obra, muy conocida por su aparición en la película *Fantasía* de Walt Disney, describe el proceso por el que un aprendiz de mago encanta a su fregona para no tener que realizar sus trabajos diarios de limpieza en el estudio de magia. El conjuro se desmadra debido a la inexperiencia del principiante, que multiplica las fregonas de manera exponencial, lo que produce unos efectos inesperados que son resueltos por el regreso del experimentado maestro.[374]⊕

Pero probablemente uno de los personajes que más ha dado que hablar al mundo de la ópera es el de Fausto. Sus aventuras fueron narradas por

numerosos escritores, desde que en 1587 comenzó a existir como personaje literario, hasta 1808, año en que se editó el *Fausto* de Goethe, y cuya segunda parte se publicaba póstumamente durante 1832. El argumento, a grandes rasgos, trata del conflicto vivencial de Fausto, un mago negro (nigromante) y filósofo que realiza un pacto con el demonio a cambio de la sabiduría. En este proceso aparece Mefistófeles, un demonio «mediador» enviado por el diablo, que soluciona todas sus dudas, pero que cobrará un alto precio por el trato: su alma. En algunas de las versiones, el amor que Fausto profesa por la joven Gretchen (Margarita), adquiere una importancia crucial para un desenlace que comprende desde los finales neutros, hasta la muerte y redención de los protagonistas.[375]

Durante el siglo XVII, la historia de Fausto no había llamado demasiado la atención y no encontramos obras musicales de especial relevancia que traten el tema. Pero entre los siglos XVIII y XIX se compusieron alrededor de trescientas obras relacionadas directa o indirectamente con la figura de Fausto. Durante el siglo XX y lo que llevamos del XXI el número ha aumentado hasta otras doscientas cincuenta aproximadamente, que abordan el tema desde nuevas perspectivas y enfoques, tanto literarios como filosóficos.

En relación con el drama, la característica más importante del texto fáustico es la tremenda dificultad de su representación en escena. La mayor parte de los compositores que pretendieron abordar la historia íntegra tuvieron que seleccionar de entre sus pasajes más importantes los más representativos, siguiendo normalmente un orden lógico para mantener el componente argumental. Algunos de los compositores que tomaron contacto con *Fausto* lo hicieron a través de ciclos de canciones que acabarían siendo en algunos casos el germen de obras de mayor rango como sinfonías y óperas. Entre ellos Ludwig van Beethoven, con sus *6 Gesange* (op. 75) o Franz Schubert, con *Gretchen am Spinrade* (*Margarita en la rueca*), op. 2 D. 118, compuesta en 1814. También Richard Wagner, al principio de su carrera se acercó al personaje con sus *Sieben Kompositionen zu Goethes Faust* (*Siete composiciones para el Fausto de Goethe*, WWV. 15) compuestas para solistas, coro y piano entre 1749 y 1832. Su segunda incursión en el mito se realizaría en su *Eine Faust-Ouvertüre* (*Una obertura Fausto*, WWV 59) de la que realizó dos versiones, una en 1839 y otra en 1855.[376]⊕

Al igual que Wagner, Hector Berlioz (1803-1869) conoció al Fausto literario en su juventud. Con tan solo veinticinco años quedo enormemente impresionado por la traducción del texto realizada por Gérard de Nerval, y en 1829 publicaba un ciclo de canciones (considerado su Opus 1) sobre pasajes

del *Fausto*, que desgraciadamente mandó quemar. Años después, Berlioz dio forma a *La damnation de Faust* (*La condenación de Fausto*, 1846), una obra que definiría como una «leyenda dramática» y cuyo resultado se encontraba a caballo entre una ópera de concierto y una sinfonía coral. El libreto, realizado por el propio compositor con la ayuda de Almire Gandoniére, tomaba como referencia el *Fausto I* de Goethe, aunque con ligeras modificaciones en su argumento. Probablemente influenciado por la lectura de los textos del lingüista Emmanuel Swedenborg, Berlioz introdujo en la escena denominada *pandemonium* un curioso idioma demoníaco intraducible inventado por él mismo:[377]⊕

> *¡Has, Has! ¡Tradioun Marexil fir Trudinxé burrudixé! Fory my dinkorlitz*
> *¡O merikariu! ¡Mévixé! ¡Merikariba! ¡mi dara! Caraibo lakinda, merondor Dinkorlitz.*
> *Fir ome vixe merondor. ¡Mit aysko, merondor, mit aysko!*
> *¡Has, Has! ¡Satán! ¡Has, Has! ¡Belfegor! ¡Has, Has! ¡Mephisto! ¡Has, Has! ¡Kroix! ¡Diff, Diff! ¡Astaroth! Sat, sat ra yk Irkimour. ¡Has, Has! Irimiru Karabrao.*[378]

Pero mientras Berlioz trató de ofrecer un libreto operístico tradicional, Robert Schumann (1810-1856) prefirió no centrarse en el argumento, desarrollando la trama como una secuencia de escenas sueltas, conocidas como *Escenas del Fausto de Goethe* (1853).[379]⊕ Curiosamente la obra se completó en orden inverso, siendo la escena final de la transfiguración la que se compuso en primer lugar. El estreno íntegro de la partitura fue en el año 1862, desaparecido ya el compositor.[380]

Franz Listz se acercó a Fausto desde su particular versión sinfónica, después de haber tratado el tema del infierno desde su visión pianística.[381] En 1854 componía su *Sinfonía Fausto* de la que se conservan algunos fragmentos de 1840, y que fue estrenada en 1857 (en la inauguración de un monumento a Goethe y Schiller). La obra consta originalmente de tres movimientos, cada uno de los cuales está asociado a uno de los principales personajes del drama fáustico. Quizás su alusión más filosófica se encuentre en el maravilloso texto de su *Chorus mysticus*, que Listz añadió en una versión posterior:

> Todo lo transitorio es tan solo una aproximación; lo que es insuficiente se convierte en una clara evidencia; lo indescriptible, se encuentra

consumado aquí; el Eterno Femenino nos empuja hacia lo más alto.[382]

Listz, que lo largo de su vida había desarrollado un cierto interés por temas ocultistas y legendarios, estaba especialmente fascinado por la lectura de *Mefisto* que había hecho Nicolás Lenau en 1836 y que plasmó musicalmente en sus *Cuatro valses Mefisto*, compuestos entre 1859 y 1885. Los dos primeros habían sido concebidos originalmente para orquesta (arreglándose después para dos pianos) y los dos últimos fueron escritos directamente para este instrumento. Al catálogo demoníaco de Listz hay que añadir finalmente su *Polka Mefisto*, compuesta entre 1882 y 1883.[383]⊕

Otro de los grandes genios que se atrevió a retratar el espíritu fáustico fue el compositor bohemio-austriaco Gustav Mahler en su última sinfonía estrenada en vida: la *Octava sinfonía*, conocida como *La de los Mil*, por la gran cantidad de intérpretes que necesita su ejecución. Esta monumental obra, compuesta entre 1906 y 1907, que Mahler consideraba su misa particular (… *das ist meine Messe*), fue estrenada en Múnich en 1910 con un éxito enorme para el compositor, que dirigió su primera representación. Está claramente dividida en dos secciones: la primera, estructurada en forma de sonata y de unos veinte minutos de duración, se basa en el texto del himno de Pentecostés *Veni Creator Spiritus*; la segunda es una forma híbrida entre una cantata profana, un oratorio y tres movimientos de sinfonía, que se funden en un solo discurso musical de unos cincuenta y cinco minutos, que sigue de una manera prácticamente literal la escena final del *Fausto II* de Goethe. El contenido de la obra no se centra en resaltar las virtudes del demonio como embaucador de almas, más bien acaba por prescindir de él, difundiendo un mensaje universalista y humano.

Mahler, que llegó a verse a sí mismo como una especie de Fausto reencarnado, compuso la *Octava sinfonía* en muy poco tiempo, utilizando tan solo ocho semanas para dejar esbozada la parte principal. En una carta a su mujer en junio de 1910, el compositor habla de cómo el *Spiritus* creador se había apoderado de él, agitándole y azotándole durante el verano de 1906. Al final de ese verano, Mahler escribiría su famoso texto a Willem Mengelberg en el que hablaba de su trabajo como una obra capaz de representar la «vibración de todo el universo». También en una confesión a Richard Specht afirmaba que la partitura se había compuesto como «si le hubiera sido dictada», sin especificar qué o quién era el origen de tal música. Aunque es de justicia decir que uno de los primeros apuntes de la melodía compuesta por Mahler para el *Chorus Misticus* y conservado por Alban Berg, se había

realizado en un pedazo de papel higiénico. Sin duda, la fuerza sobrenatural que dictaba a Mahler la música no esperaba al momento idóneo.[384]⊕

El compositor francés Charles Gounod (1818-1893) escribió en 1859 su propia versión del mito fáustico. La historia, estrenada en París, se desarrolla en cinco actos y está basada en la versión adaptada del *Fausto I* de Goethe por Michel Carré y Jules Barbier, los mismos libretistas de *Los cuentos de Hoffmann*. La ópera no fue bien recibida en un principio (1859) y después de algunos cambios que implicaban la sustitución de los diálogos por recitativos (1862), comenzó progresivamente a cosechar un mayor éxito hasta su forma definitiva, con ballet incluido, en su tercera versión de 1869.[385]⊕ En estos años centrales del siglo XIX, Wilhelm Meyer Lutz (1829-1903) componía uno de los faustos menos conocidos en el mundo de la ópera romántica, *Faust and Margueritte* (1855), con libreto de Henry Drayton y basada en Goethe.[386] Su proximidad al mundo de la música comercial le hizo también abordar una de las primeras versiones «ligeras» del *Fausto*, titulada *Faust up to Date* (*Fausto actualizado*, 1864) con libreto de G. R. Sims y Henry Pettitt.

Otra de las aproximaciones al *Fausto* fue la del libretista y compositor italiano Arrigo Boito (1842-1918), que estrenó en 1868 en La Scala de Milán su ópera *Mefistofele*, con un escaso éxito, debido a su estética wagneriana. En su argumento, modificado exitosamente según el gusto italiano en 1876, Boito recogía lo más básico de la historia de Goethe en cuatro actos: el espíritu pastoril de las danzas populares, el pacto en el gabinete de Fausto, la historia de amor con Margarita, la noche mágica de Walpurgis o la seducción a Elena de Troya del *Fausto II*. Otro italiano, Ferrucio Busoni (1866-1924), escribía en 1924 su ópera *Doctor Faust* (1924), que no pudo completar debido a su muerte por una enfermedad renal.[387] La ópera, cuyo paralelismo con Goethe es parcialmente anecdótico, trata temas tanto del *Fausto I*, como del *Fausto II*, aunque varía notablemente su tratamiento final de la redención de Fausto y Margarita. El libreto contiene dos prólogos, un *intermezzo* y tres escenas, con una plantilla vocal que incluye un gran número de personajes y escenarios.[388]⊕

Tan solo unos años después, Igor Stravinsky (1882-1971) escribió una de las versiones libres más conocidas sobre Fausto: *The Rake Progress* (*La carrera del libertino*, 1951). El compositor ruso estrenó y dirigió en el teatro de La Fenice de Venecia su ópera en tres actos y un epílogo, con libreto de Chester Kallmann y a W. H. Auden. En la historia, Fausto-Tom Rakewell (buen libertino) se convierte en un vividor indomable tras abandonar a su amada Anne Trulove (amor verdadero). A Tom le acompañará el diabólico

Nick Shadow (Sombra), que será el instigador de los problemas de Tom, hasta que acaba con sus huesos en un manicomio.

Parece que hacia los años cincuenta, el teatro de La Fenice estaba interesado por la visión de los compositores rusos sobre la figura del diablo, ya que en 1955 programó otra revisión de *Fausto*, pero musicada esta vez por el compositor Sergey Prokofiev (1891-1953): *El ángel de fuego* (op. 37, 1927), cuyo libreto estaba basado en la novela histórica homónima de Valerij Briusov. La historia centra su atención en la leyenda alemana de Fausto desarrollada durante el siglo XVI, en un argumento pleno de simbología oscura en el que no faltan adivinos, inquisidores, posesiones demoníacas, exorcismos o muertes en la hoguera. Fausto y Mefistófeles se aparecen en la historia de Renata, una mujer enamorada de un «ángel de fuego» que la llevará a contactar con las fuerzas ocultas. Compuesta en 1927, el argumento desplazaba a los personajes tradicionales, dando cabida a otros secundarios, como el mago renacentista Cornelio Agrippa.**[389]⊕**

Otros demonios musicales del siglo XX

En el año 1902, la preocupación por la religión y el misticismo había llevado a Alexander Scriabin (1872-1915) casi al abandono de su familia y de su puesto como profesor en Moscú para sumergirse en un mundo de autorreflexión. A partir de la composición de su segunda sinfonía Scriabin había reflejado sus inquietudes esotéricas y filosóficas en algunas de sus sonatas para piano, cuyos títulos son al menos inquietantes. Según palabras del propio compositor, su *Sonata sexta* (op. 62, 1911), le había sido apuntada por Lucifer, por lo que no quería interpretarla en público. Su *Sonata séptima* (op. 64, 1911) debía ser llamada *Misa blanca* o *Sonata de la luz* frente a la *Sonata novena* (op. 68, 1912) apodada *Misa negra* o *Sonata de la oscuridad*. **[390]⊕**

En este ambiente filosófico, el compositor alemán Paul Hindemith (1895-1963) se atrevió a dedicar en 1922 quince danzas del demonio, con el título *Der Damon* (*El demonio*, op. 28); y el pianista, violinista y compositor danés Carl Nielsen (1865-1931) escribía entre 1920 y 1921 una obra dedicada a Arthur Schnabel con el título *Suite Luciferina*, op. 45 (FS 91) en la que aludía a un Lucifer simbólico, un «Prometeo transformado».**[391]** Años después, Nielsen retiró el curioso título debido a la confusión generada y a las críticas de aquellos que veían en su partitura elementos demoníacos y oscuros.**[392]⊕**

En 1983, por encargo del gobierno francés, se produjo el estreno de *La traición oral* (1983) una obra sobre el diablo compuesta por el argentino Mauricio Kagel en la que el compositor daba forma a una obra en treinta y seis cuadros, definida como «una épica musical sobre el diablo» de setenta y cinco minutos de duración y sobre un formato radiofónico, que se adaptó como ópera para tres cantantes y seis instrumentistas.[393] La partitura para piano permitía al compositor plasmar sus visiones sobre Dios y el demonio conformando un juego de espejos que utilizaba diferentes leyendas religiosas para mostrar un retrato del mal.[394]⊕

EL TRINO DEL DIABLO. VIOLINES EMBRUJADOS

En pleno siglo XVIII, el compositor y violinista Giuseppe Tartini (1692-1770) se consideraba una especie de iniciado, de ser especial al que se le había encomendado la tarea de descubrir y revelar los secretos de la armonía, transferidos por el mismo Dios. Nacido en la actual Eslovenia, que por entonces pertenecía a la República Veneciana, su primer entrenamiento musical lo recibió debido a su intención de optar al sacerdocio. Más tarde, Tartini tuvo que huir a un convento, escapando de la venganza del cardenal Cornaro, ya que se había casado con la amante favorita del cardenal, la humilde Elisabetta Premazore. Su vida cambió en 1712, después de escuchar en Venecia a Francesco Maria Veracini cuya interpretación le dejó tan impresionado que decidió perfeccionar su técnica instrumental en un viejo cuartucho de Ancona. Pero si por algo se conoce a Tartini es por su *Sonata en sol menor* (op. 1, n. 4), que con el paso de los años se ha ganado el apellido de *El trino del diablo*, debido a que en un pasaje de la partitura el instrumentista tiene que interpretar dos voces musicales ascendentes, una de las cuales (la superior) realiza un trino constante.[395]⊕ Cuenta la historia que Tartini desveló al astrónomo J. J. Lalande el contenido de uno de sus sueños en el que el diablo en persona se le había aparecido, tomando su violín e interpretando una música maravillosa. Tartini afirmaba que al despertar transcribió las notas en una partitura que acabaría siendo la famosa sonata.[396]

Sobre esta historia se articula una leyenda de mayor alcance, en la que Tartini encontró un presunto violín endemoniado en su habitación, cuyo influjo maléfico le llevó al suicidio, debido a la frustración por su falta de destreza musical. Un violín mágico que se halla en algún lugar desconocido

del mundo, y cuyo propietario ha vendido su alma para alcanzar el éxito profesional.

Y es que el violín ha sido motivo de creación de todo tipo de historias sobrenaturales. Como en el caso del famoso violinista Nicolo Paganini (1782-1840), sobre cuya figura existen varios tópicos acerca de su pasión por el juego y la fama, así como por su tacañería enfermiza. Pero también Paganini (pequeño pagano) posee una leyenda relacionada con la magia, según la cual, el diablo se apareció a su madre para anticiparle su exitosa carrera como violinista y compositor.[397] La realidad es que Paganini se vio obligado en su juventud a practicar con su violín hasta diez horas diarias, por lo que debido a su temprana destreza, llegó incluso a ser rechazado por algunos maestros del violín.[398]

Los más escépticos plantean que fue el propio violinista quien terminó por consolidar una leyenda que se había ido fraguando a partir de sucesivas coincidencias. Parece ser que Paganini disponía de una excepcional flexibilidad articular, que ha sido definida como un trastorno en el tejido conectivo y que para algunos especialistas era el síndrome de Marfan, también conocido como aracnodactilia. Otra enfermedad relacionada con los síntomas que se atribuyen a Paganini es el síndrome de Ehlers-Danlos, caracterizado por una hipermovilidad de las articulaciones, que le permitía interpretar pasajes especialmente difíciles que otros violinistas consideraban casi intocables.[399]

Luego está la cuestión de la imagen estética. Imaginemos a un misterioso Paganini desdentado, con cabello largo y negro, rostro cadavérico y unos ojos oscuros y profundos que contrastaban con su piel gris. Algo normal en una persona que recibía un tratamiento basado en mercurio para la sífilis que padecía, lo que acentuó el color grisáceo de su piel. También le ocasionaba cambios de humor, pérdida de numerosas piezas dentales y una afonía crónica, probablemente producto de una laringitis tuberculosa o de un aneurisma aórtico. Es comprensible que la imaginación popular no dudara en ver al mismo demonio tocando en el escenario.[400]⊕

A Paganini se le asocia también con la historia mágica de un violín, el *Cannone* (o cañón), que recibía su nombre debido a su potencia sonora y a su capacidad de resonancia. Parece ser que Il Cannone era el violín favorito de Paganini, elegido entre sus muchos violines (incluidos los siete ejemplares de Stradivari que poseía y el Amati, que había perdido gracias al juego). Un misterioso violín, envuelto en la leyenda negra sobre una joven mujer

asesinada después de haber sido la amante de Paganini, cuya hermosa voz quedó atrapada milagrosamente en el mágico instrumento.[401]

Algunos violines han conservado símbolos extraños en lugares ocultos como la caja de resonancia, donde los constructores suelen poner la etiqueta de la autoría del violín. Como en el caso de los símbolos aparecidos en el interior de algunos Guarneri que a día de hoy no han recibido ninguna interpretación razonable. En otros instrumentos considerados malditos aparecen otras marcas más reconocibles, identificadas como *jettaturas* o rúbricas del «mal de ojo», asociadas a la transmisión de influencias malignas en la mirada del mago. Estas firmas, un ojo dentro de un triángulo, son típicas de Nápoles y se pueden encontrar en violines de Vincenzo Postiglione o Alfredo Contino. Lo que no está claro es si estas *jettaturas* transmiten un efecto maléfico o, por el contrario, preservan al dueño del violín de los influjos negativos de terceras personas, como un amuleto.

La atribución de cualidades sobrenaturales del violín proviene del secretismo sobre los materiales que los lutieres utilizaban en su construcción, haciéndolos instrumentos irrepetibles. Probablemente el caso más misterioso es el de Antonio Stradivari (1644-1737), cuyos instrumentos se han tratado de reproducir bajo condiciones de laboratorio sin ningún éxito.[402] Joseph Nagyvary relaciona la calidad de los violines *Stradivarius* con el uso de un tratamiento especial desarrollado en laboratorios alquímicos, compuesto de polvo de vidrio y de sangre de dragón, una planta de Malasia traída a Europa por Marco Polo. Esta fórmula, desarrollada como insecticida, en combinación con el barniz dotaría al instrumento de su sonido peculiar y diferente. A día de hoy, la fórmula del barniz utilizado por Stradivari no se conoce en su totalidad y al menos uno de los componentes orgánicos utilizados en el barniz que decora los violines no ha sido detectado por los laboratorios químicos. Los expertos llegan a pensar que podría tratarse de algún elemento localizado solamente en Cremona, que era aplicado como fruto del azar. Otra de las hipótesis que se barajan es que Stradivari hubiera utilizado una serie de maderas, cuyos árboles habrían sufrido unas condiciones especiales de temperatura y humedad desconocidas, lo que permitiría explicar sus excepcionales características acústicas. La leyenda más curiosa relacionada con el secreto alquímico, nos cuenta que Stradivari escribió la fórmula secreta de su barniz en la tapa interior de una Biblia, que más tarde fue quemada por uno de sus descendientes. Nunca sabremos si el color rojo anaranjado de su madera se debe o no al uso de la sangre humana.

Capítulo 13
SATÁN, EL *ROCKERO*

El diablo y yo caminábamos juntos.

ROBERT JOHNSON (1911-1938),
de la canción «Me and the Devil Blues».

A comienzos de los años cincuenta un joven cantante negro, de nombre Little Richard, modificaba el repertorio del *rhythm and blues* del sur de Estados Unidos mientras que comenzaba a popularizarse un tema titulado «Rock Around the Clock» (1956), interpretado por Bill Haley and The Comets.**[403]**⊕ Ese mismo año, Elvis Presley aparecía en *El show de Ed Sullivan* y los movimientos de su pelvis (invisibles para el público gracias al plano recortado de la cámara) marcarían una nueva revolución social. Se había inventado el *rock and roll*, un término que tomaba el significado del argot sobre los movimientos del cuerpo humano durante el acto sexual.

Durante su evolución, el *rock and roll* se asoció a fenómenos como el amor libre, el consumo de drogas o el pacifismo. La juventud necesitaba expresar sus miedos e inquietudes sobre una desigualdad e injusticia que de los años treinta a los cincuenta se debatía entre el poder de las potencias nucleares, la guerra fría y la pobreza del tercer mundo. Jóvenes que fueron considerados indecentes por gran parte de una sociedad conservadora que acabó por encontrar un culpable: el demonio.

Pero ocurrió algo curioso: el *rock* pasaba de contracultura a tendencia y lo satánico se convertía en moda. Algunos grupos de música comenzaron a asumir como propias las acusaciones satánicas de los sectores conservadores, por lo que a partir de los años setenta los productores de música se dieron cuenta de que sus productos satánicos generaban una gran expectación y una imagen marginal muy atractiva para los potenciales compradores. Incluso la reacción de los colectivos conservadores producía un efecto contrario al deseado, con un mayor número de ventas de discos.

La asociación entre demonio y *rock* surge del desarrollo durante los años treinta del *blues* o *rhythm and blues*, una evolución de los espirituales negros cantados en las plantaciones esclavistas del sur de Estados Unidos. Los

trabajadores de los campos y los obreros de las fábricas acudían a pequeños locales donde podían ahogar sus penas consumiendo alcohol o *sterno*, un producto que se usaba como combustible de las estufas. En aquellos tugurios, considerados por las iglesias como «casas del diablo», surgiría esta música, envuelta en leyendas en las que el diablo (normalmente un hombre negro) se aparecía en una encrucijada de caminos para mostrar sus cualidades musicales.

El primer caso de presunta posesión diabólica en el *blues* fue el de Tommy Johnson, un *bluesman* nacido en 1896 y que a partir de 1910 vivía tocando la guitarra en Cristal Springs, donde afirmaba que había adquirido su habilidad acrobática-musical gracias a un pacto con el diablo. Otro caso similar es el del músico de *blues*, Peetie Wheatstraw (1902-1941), que se hacía llamar *El yerno del diablo*. Residente en San Luis (Misuri), su pacto diabólico le ayudó a realizar unas ciento setenta y cinco grabaciones durante los años treinta, hasta que murió en un cruce de caminos de un paso a nivel, cuando el coche en que viajaba junto a varios amigos fue atropellado por un tren, algo que para muchos no fue una simple casualidad.**[404]⊕**

Pero quizás el caso más conocido de *bluesman* poseído es el de Robert Johnson (1911-1938) que, según la leyenda, vendió su alma al diablo en un cruce de caminos, acompañado de su guitarra y del hueso de un gato negro hervido. Su éxito póstumo se debe a que algunas de sus canciones han sido inmortalizadas por grupos como Rolling Stones, Led Zepellin, Lynyrd Skynyrd o Eric Clapton y también a la narración de su vida en la película *Crossroads* (*Cruce de caminos*, 1986) de Walter Hill. La historia real describe cómo durante sus primeros años en Robinsonville, Johnson había adquirido parte de su formación musical con un gran *bluesman* y predicador, llamado Son House y con Ike Zimmerman, que decía haber aprendido a tocar en los cementerios. Probablemente este tipo de historias y la sorprendente vuelta de Johnson a los escenarios hicieron crecer su leyenda hasta que murió en 1938, envenenado por intentar seducir a la mujer del dueño de un local de *blues*. Tenía veintisiete años y solo había grabado veintinueve canciones para pasar a la historia.**[405]⊕**

ALEISTER CROWLEY. EL IDEÓLOGO

Uno de los mayores referentes del satanismo musical en el *rock* es Aleister Alexander Crowley, nacido en Inglaterra en 1875 y que desde muy joven había recibido el sobrenombre de *la Bestia*, probablemente por un episodio en

el que con ocho años había despellejado a un gato para comprobar si tenía realmente siete vidas. Crowley, fascinado desde su adolescencia por el sexo y lo oculto, había cambiado su nombre de pila (Edward), para no tener que compartirlo con su padre, un hombre que le había educado en un entorno severo dentro del grupo protestante Los hermanos de Plymouth. En 1898 publicó *White Stains* (*Manchas blancas*) un texto erótico que fue inmediatamente prohibido y del que se cuenta que sus primeros cien ejemplares llevaban restos de su propio semen. Tan solo unos años después y fruto de su interés por el mundo espiritual se unió a la Golden Dawn (Aurora Dorada), una sociedad basada en el estudio de los antiguos arcanos mágicos, la alquimia, la cábala y el tarot, hasta que fue expulsado debido a su actitud crítica. Los contactos de Crowley con el mundo de lo oculto fueron cada vez mayores, llegando a crear su propia interpretación del esoterismo en un concepto denominado *Magick*, y en la fundación de una orden llamada Astrum Argentium.**[406]** En 1903 Crowley realizó un viaje de luna de miel a Egipto con su mujer Rose Nelly que, según el mito, le condujo en trance hasta el museo de El Cairo, donde una figura de Horus tenía inscrito el número 666, el número de la Bestia. Durante los siguientes dos días, Crowley transcribió los trances de su mujer, dictados por el espíritu de Aiwass, dando forma al *Libro de la ley*. En 1920 llegó a Cefalú, una pequeña localidad al norte de Sicilia donde durante tres años materializó su nuevo proyecto, una comunidad utópica alrededor de una abadía que llevaría el nombre de Thelema.**[407]** El mago abandonó Sicilia en 1923 expulsado por Mussolini, hasta que en 1929 fue expulsado de Francia por su adicción a la heroína.**[408]** Murió el 1 de diciembre de 1947 debido a un infarto con setenta y un años de edad.

Aleister Crowley ya aparecía en viejas grabaciones realizadas sobre el año 1920 en discos de cera, como en el titulado *La gran bestia habla* (1920) en el que recitaba sus propios textos en inglés y en un idioma incomprensible, para algunos una lengua angélica o demoníaca.**[409]**⊕ Pero su primera aparición en el imaginario del *rock* se debe a los Beatles, que en el año 1967 (gracias a John Lennon) introdujeron su imagen en la portada de uno de los discos más importantes en la historia de la música: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Paul McCartney había tenido la idea de incluir en dicha portada la imagen de los ídolos de juventud de los miembros del grupo y Lennon, el más ecléctico, había confeccionado una lista que, además de Crowley, incluía al marqués de Sade y a Oscar Wilde, entre otros. John Lennon había incluido también en algunas de sus entrevistas, frases que pertenecían claramente al

ideario de Crowley, como cuando dijo para la revista *Playboy*: «La idea general de los Beatles es hacer lo que quieras sin hacer daño a nadie».[410]⊕

En 1969, dos años después de la portada de los Beatles, Graham Bond, un músico de *rock* británico grababa *Love is the Law* (*El amor es la ley*, 1968). Bond era un acérrimo seguidor de la *Magick* de Crowley y formó, junto a la que luego sería su mujer Dianne Stewart, el grupo *Holy Magick* con quien grabó el L. P *We Put our Magick on you* (*Ponemos la magia sobre ti*, 1974).[411] Bond, que en sus últimos años de vida había pasado alguna temporada que otra en varios hospitales psiquiátricos debido a su adicción a las drogas, se suicidó arrojándose bajo un tren después de haber realizado un exorcismo en casa de otro cantante de *rock*: Long John Baldry.[412]⊕

La fascinación por Crowley llegó hasta David Bowie, que durante los años setenta le citaba en su tema «Quicksand», del L. P. *Hunky Dory*: «Estoy cada vez más cerca de *The Golden Dawn*, inmerso en el uniforme imaginario de Crowley». Durante los ochenta, el *heavy metal* de Iron Maiden también dio cabida a Aleister en algunos de sus temas, como en «Moonchild» perteneciente al disco *Seventh Son of a Seventh Son* (*El séptimo hijo del séptimo hijo*, 1988); al igual que Ozzy Osbourne, que incluyó una canción titulada «Mr. Crowley» en el disco *Blizzard of Oz* (*Fenómeno de Oz*, 1980): «Tú engañaste a todos con la magia, tú aguardaste el llamado de Satanás…». Durante los noventa, Marilyn Manson definió a Crowley como «uno de sus escritores favoritos» y en su disco *Portrait of an American Family* (*Retrato de una familia americana*, 1994) hacía mención en la canción «Mysery Machine» («La máquina de la miseria») a la etapa siciliana de Crowley en la abadía de Thelema: «Cabalguemos a la abadía de Thelema, donde la sangre es pavimento». Una abadía que ya había sido citada con anterioridad por Ian Gillan, el cantante de Deep Purple y Black Sabbath en «Abbey of Thelema» (1978). De entre todas estas referencias, quizás la más sorprendente sea la del extraño disco de Michael Jackson *Dangerous* (*Peligroso*, 1991) en cuya portada, obra del dibujante Mark Ryden, aparece un hombre con pajarita que se encuentra rodeado de símbolos mágicos y esotéricos, como el ojo del conocimiento, la estrella de cinco puntas o la calavera y las tibias cruzadas. Para muchos, una evidente imagen de Crowley.[413]⊕

Pero si hay una institución heredera del pensamiento de Crowley es la Iglesia de Satán, fundada por Antón LaVey como una alternativa al cristianismo.[414] Proclamado el Papa Negro, LaVey es el principal ideólogo del *satanismo simbólico*, actualmente reconocido en Estados Unidos como una religión oficial.[415] La inconfundible imagen luciferina de La Vey

(cabeza rapada y perilla triangular), de importancia para algunos músicos como Marilyn Manson o King Diamond, pertenece ya a la iconografía del siglo XX.

Actualmente, la Iglesia de Satán posee una infraestructura organizada alrededor del diablo, con bastante éxito en numerosos países. Entre las herramientas que utilizan se encuentra la música, que distribuyen en su web y donde pueden adquirirse diversas grabaciones sobre rituales.[416] Como en el caso de la primera grabación de un auténtico ritual satánico hecha en 1968, la *Misa satánica* (*The Satanic Mass*, 1968) un L. P. editado por la Iglesia de Satán en su propio sello, Murgenstrum, y licenciada a la discográfica Amarillo, quienes añadieron el *Himno del Imperio Satánico*. Una venta de la licencia del disco hizo que la discográfica Reptilian reeditara nuevamente la grabación con el título de *Satan Takes a Holiday* (*Satán se toma unas vacaciones*, 1995).[417]⊕ Aunque no conocemos el nombre de músicos famosos que hayan reconocido expresamente su pertenencia a la Iglesia de Satán, sí es posible localizar a otros músicos dentro de grupos aparentemente más inofensivos.

El caso más llamativo es el de la Iglesia de la Cienciología o Dianética, que mezcla cristianismo con autoayuda, simbología esotérica, civilizaciones extraterrestres o culturas extinguidas, y que es catalogada como satánica o sectaria-destructiva en algunos países. Según alguna documentación, entre la nómina de músicos que pertenecen a dicha iglesia, se encuentran Beck, Sonny Bono, Leonard Cohen, Chaka Khan, Lisa Marie Presley, Billy Sheehan, Courtney Love o Van Morrison. En el terreno de la música clásica destacan Mark Isham o la cantante de ópera Julia Migenes, mientras que en el *soul* y el *jazz* aparecen músicos como Edgar Winter, Gloria Gaynor, Al Jarreau, Isaac Hayes y Chick Corea, quizá uno de sus mayores seguidores, cuyos discos están dedicados tanto a la Iglesia de la Cienciología, como a la figura de su creador, Lafayette Ron Hubbard (1911-1986).

Los Beatles. Profetas de Satán

Es curioso cómo el demonio cambia de gustos musicales a lo largo de la historia. Se empieza a hablar con fuerza de la relación entre Satán y el *rock* a partir de la aparición en 1968 del *White Album* de los Beatles. Un disco en que hay dos experimentos sonoros de John Lennon, «Revolution 1» y «Revolution 9», bajo sospecha de contener mensajes satánicos insertados mediante una técnica denominada *backmasking*.[418]⊕ Pero el *White Album* es

conocido también por la relación que tuvo con un hecho importante ocurrido unos años después de su publicación, que fue la interpretación que de él hizo un psicópata drogadicto y asesino múltiple: Charles Manson.[419] Para Manson, los Beatles eran una especie de profetas contemporáneos con el pelo largo, cuyos instrumentos y letras (Escupiendo fuego y azufre por sus bocas) eran capaces de desencadenar una nueva revolución.

Según Manson, los Beatles le transmitían un mensaje cifrado a través de las letras del *White Album*, en el que una de las canciones más emblemáticas le revelaba una visión de futuro: el «Helter Skelter». Está canción, que recibe su nombre de una montaña rusa inglesa y que no es más que una evidente metáfora sobre el sexo, supuso para Manson la justificación para difundir entre los discípulos de su secta la idea de una guerra racial. Pero «Helter Skelter» no era la única canción descifrada por la mente enferma de Manson, ya que «Revolution 9» era para él un mensaje numerológico basado en el noveno libro del Apocalipsis. Manson escuchó erróneamente en «Revolution 9» la palabra *rise* (levántate), en lugar de *right* (correcto), reforzando su teoría de la revolución venidera. Pensaba que después de los Beatles, él era el quinto profeta y el grupo le llamaba a incorporarse a su cruzada a través de la letra de su canción «I will». Después de interpretar el texto de *Honey Pie* como un intento de comunicación por parte de los de Liverpool, trató de contactar con el grupo mediante numerosas cartas sin obtener respuesta alguna. Entre 1968 y 1969, terminó por interpretar nuevos mensajes cifrados, escondidos en las canciones «Revolution 1», «Sexie Sadie», «Blackbird» o «Piggies».[420] En su descabellada visión profética, Manson creía en una revolución violenta, en la que los negros tomarían el poder y de la que solamente sus seguidores podrían salvarse escapando al desierto. Después de multiplicarse hasta los 144.000 miembros, saldrían a la superficie y recuperarían la supremacía para la raza blanca.

ROLLING STONES. SUS SATÁNICAS MAJESTADES

Este grupo, que toma su nombre de un *blues* de Muddy Waters, debutó en Londres en el año 1962. Su formación inicial, era la de Mick Jagger, Brian Jones, Keith Richards, Ian Stewart, Mick Avory y Dick Taylor.[421] Los contactos del primer líder del grupo, Jones, con el mánager Andrew L. Oldman, los llevaron a convertirse en los primeros chicos malos del *rock* inglés, frente al «buenismo» de los Beatles. Después de una aparición en *El*

show de Ed Sullivan, todo el mundo deseaba escucharlos y comprar su primer disco *Rolling Stone* (1963), que llegó a vender millones de copias.

La etapa más oscura de los Rolling se encuentra comprendida entre los años 1967 y 1975, años en los que acabarían por definirse como una cara diferente del *rock and roll*, que flirteaba sin dudarlo con el demonio. En 1967 los Stones, ya consolidados como un grupo progresista y rebelde que desagradaba a la sociedad tradicional inglesa del momento, fueron casi apartados de la vida pública por su afición al consumo de drogas. En diciembre de este año se editaba *Their Satanic Majesties Request* (*La petición de sus satánicas majestades*, 1967), una especie de *alter ego* del exitoso disco *Sgt. Pepper's*, de los Beatles, en cuya portada aparecen los Stones vestidos de magos y brujos en uno de los primeros hologramas utilizados como imagen de un disco. La siguiente alusión satánica se encuentra en el single *Jumping Jack Flash* (1968), donde se nos muestra a los enigmáticos cinco Stones, dos de los cuales portan símbolos demoníacos: una careta del demonio (Richards) y un tridente (Jones). También su disco *Beggar's Banquet* (*El banquete del mendigo*, 1968), quizás considerado uno de los mejores, contiene una canción titulada «Simpathy for the Devil» («Simpatía por el diablo») que fue crucial en las posteriores acusaciones de satanismo contra el grupo. El texto de la canción había sido versionado después de la lectura de la novela *El maestro y Margarita*, de Mijaíl Bulgákov, que Marianne Faithfull le había prestado a Jagger y en la que el demonio hacía estragos después de aparecer en la Rusia posrevolucionaria. Jagger comentaba al hilo del texto, que no era una exaltación del diablo, sino más bien una crítica sobre la capacidad del hombre para hacer el mal por sí mismo. La canción posee la leyenda (completamente falsa) de haber sido interpretada durante el asesinato de Meredith Hunter, un joven negro que murió a manos de los Ángeles del Infierno en uno de los más famosos conciertos de los Rolling en Altamont.[422] Probablemente, la última referencia diabólica en la discografía de los Rolling es su disco *Goat's Head Soup* (*Sopa de cabeza de cabra*, 1973), en el que nos encontramos con una canción plagada de símbolos oscuros y siniestros «Dancing with Mr. D» («Bailando con el señor D») y que algunos consideran como una alusión al diablo (o Mr. Devil).[423]⊕

Pero ¿de dónde surge todo este conocimiento sobre lo oculto en los Stones? Dos mujeres tuvieron algo que ver en la primera etapa del grupo: Marianne Faithfull y Anita Pallenberg.[424] Pallenberg, modelo de profesión y descendiente de una familia noble alemana, profesó desde muy joven un interés por el mundo del ocultismo, las artes adivinatorias y la brujería y es

considerada la culpable del tinte enigmático que los Stones tuvieron durante esta etapa. De hecho, su amigo (y traficante oficial del grupo) Toni Sánchez, declaró haber visto huesos y pieles de animales en un arcón que Anita tenía guardado bajo llave en su habitación. Anita, que inició a Brian Jones en las artes oscuras, contaba que había llegado a realizar un conjuro en venganza de las esporádicas palizas que Jones le propinaba, clavando alfileres en un muñeco de cera.

Además de la pasión ocultista de Pallenberg, la popularidad del grupo hizo que aumentara su círculo de amistades de manera exponencial. En esos círculos, tan extravagantes como exclusivos, tuvieron contacto con el cineasta estadounidense Kenneth Anger, que probablemente los fascinó gracias a su conocimiento de la obra de Crowley. En 1966, Anger filmó una película sobre los rituales mágicos de Crowley titulada *Innaguration of the Pleasure Dome* (*Inauguración del lugar del placer*, 1966) que fue un anticipo de su siguiente proyecto satánico: *Lucifer Rising* (*El levantamiento de Lucifer*, 1965).[425] En el año 1969 Anger rodó otro proyecto con los restos que habían quedado de *Lucifer Rising* a los que añadió material nuevo. Se llamó *Invocation of my Demon Brother* (*Invocación a mi hermano demonio*, 1969), en el que aparecían los Stones tocando en su famoso concierto de Hyde Park en Londres. La música, compuesta e interpretada por Mick Jagger en un sintetizador, servía como banda sonora de los rituales propios de una misa negra en la que aparece, entre otros, Antón LaVey, fundador de la Iglesia de Satán.[426]⊕

Otro personaje tangencial relacionado con Crowley y los Stones fue Donald Cammell (1934-1996) que, junto a Nicholas Roeg, llevó a cabo el proyecto de rodar una película sintomática en la carrera de Jagger, con el título de *Performance*. Cammell había sido el personaje de Osiris en la película de Anger *Lucifer Rising* y conocía sobradamente el mundo de Crowley, ya desde que su padre escribiera años antes una biografía sobre el mago oscuro. *Performance* está rodeada de leyendas que hablan de sexo real filmado por la cámara, el suicidio del propio Cammell, abortos, drogas y locura de sus protagonistas, magia negra en el rodaje, etc. Todo presagiaba un fracaso, incluso que la película se pudiera retirar del mercado, pero el sorprendente éxito de *Easy Rider* cambió la percepción de la Warner, que acabó apostando por lo que fue un absoluto fracaso comercial.

LED ZEPPELIN. UN DIRIGIBLE ESOTÉRICO

Led Zeppelin (1969) es el título de un disco y el nombre de un grupo que debutó en Surrey en el año 1968, después de ser fundado por su guitarrista, Jimmy Page en 1966. Finalmente le acompañaron hasta su disolución en diciembre de 1980, Robert Plant (vocalista), John «Bonzo» Bonham (batería) y John Paul Jones (bajo). Su éxito fue inmediato, especialmente en Estados Unidos, por lo que en tan solo diez meses grabaron un segundo disco *Led Zeppelin II*, llegando a completar una discografía excelente. Aunque dicho éxito fue acompañado siempre de su mal comportamiento dentro y fuera del escenario hasta el punto de que Eva von Zeppelin, descendiente del inventor del dirigible, les prohibió utilizar su nombre en una actuación en Copenhague. **[427]⊕**

Probablemente, el culpable del barniz esotérico de Led Zeppelín sea su líder, Jimmy Page, el guitarrista que adoptó a Crowley como su gran referente. Page, que trató de montar en Londres una librería ocultista llamada Equinox, siempre estuvo interesado en la figura y en los textos sobre *Magick*, considerando a Crowley como un visionario. Interés que, por otra parte, reconoció con naturalidad en 1975 en una entrevista para la revista *Rolling Stone*, en la que por otra parte admitía no haber adorado nunca al diablo.

Esta fascinación sobre Crowley se había manifestado en las primeras ediciones del *Led Zeppelin III* (1970) donde Page mandó insertar en el último surco del vinilo (parece ser que sin que los otros miembros del grupo lo supieran) una inscripción con el texto «Hacer lo que quieras será la única ley». También fue un acérrimo coleccionista de los objetos personales de Crowley que pudo encontrar en numerosas subastas, llegando a adquirir en 1968 la mansión Boleskine, que se encontraba a orillas del lago Ness y que había pertenecido al famoso mago.[428]

En algunos de los trabajos de Led Zeppelín es contrastable el reflejo de los antiguos arcanos y la simbología esotérica. La portada del *Led Zeppelin IV* (1971) al que también se conoce como *Runes* (*Runas*) o *Four Symbols* (*Cuatro símbolos*) nos muestra el retrato de un anciano que lleva en sus hombros un haz de leña que, según Page, es una representación del arcano del tarot conocido como El ermitaño.[429]

En la carpeta interior del disco encontramos una fotografía de los miembros del grupo acompañados de cuatro misteriosos signos que proceden de diversas fuentes esotéricas. John Paul Jones escogió un *triskel* celta inscrito en un círculo, que representa la competencia y la confianza. Robert Plant escogió una pluma dentro de un círculo, probablemente por su condición de letrista del grupo, pluma que algunos asocian a la representación

de *ma'at*, un principio femenino que en Egipto simbolizaba la equidad y la justicia. Sobre el símbolo de John Bonham (tres círculos entrelazados geométricamente y que representan a la tríada celta hijo-mujer-hombre), los más ácidos opinan que lo descubrió en la barra de algún bar realizando experimentos con las marcas dejadas por un vaso de whisky o cerveza, quizás representando los timbales de su batería. Pero el cuarto signo, el de Jimmy Page, aparentemente deletreado como «Zoso», es el más extraño de todos. Aparece en una de las primeras fuentes herméticas del renacimiento *Ars Magica Arteficii* (1557) del autor hermetista J. Cardan y está relacionado con el planeta Saturno, que rige el signo zodiacal de Page (Capricornio), aunque también se encuentra en un libro sobre demonología llamado *El triple vocabulario infernal*.**[430]**

Aunque si hay una canción del álbum *Led Zeppelin IV* que es conocida por todos los aficionados al satanismo y al *rock* es «Stairway to Heaven» («Escalera hacia el cielo», 1970). La historia de «Stairway to Heaven», grabada en los estudios Island de Londres, se gestó mientras el grupo estaba preparando en Headley Grange la grabación de *Led Zeppelin IV*, aunque la canción había sido ideada en una cabaña de Bron-Yr-Aur, en Gales. Plant afirmó en varias entrevistas haber escrito el texto en un proceso de escritura automática en el que sintió que «algo movía su bolígrafo en lugar de él». Por otra parte, en su redacción también reconocía sentirse notablemente influido por el libro de Lewis Spence, *Magic Arts in Celtic Britain*. En el texto de la canción, de un significado casi onírico y surrealista, que según Plant era una alusión al inicio de un nuevo ciclo en la naturaleza, aparecen numerosos símbolos de la cultura celta, como la «dama que resplandece», de claras referencias al arquetipo-personaje de la heroína mitológica representada por las damas de los lagos, las reinas de las hadas, etc. Se sugieren también alusiones al doble sentido de las palabras «Porque sabes que en ocasiones hay palabras que tienen dos significados»; y al poder filosófico de la música «pronto todos escucharemos una melodía, entonces el gaitero nos llamará a pensar».

«Stairway to Heaven» supuso algún que otro problema para el grupo, ya que tuvieron que enfrentarse a un juicio popular, gracias al pastor radical Gary Greenwald. El pastor estaba convencido de que los soportes de grabación eran un medio de difundir el mensaje de Satán, por lo que atacó a varios grupos entre los que se encontraba Led Zeppelin. El desencadenante fue un análisis de «Stairway to Heaven» que afirmaba que reproduciendo al revés el sonido en un lugar hacia el centro de la canción era posible escuchar:

«Oh, aquí está mi dulce Satán. Aquel cuyo estrecho camino me hiciera triste. Él te dará 666, había un pequeño cobertizo donde él nos hacía sufrir, triste Satán».[431]

Unos meses después, en la asamblea del estado de California se hizo una audición pública de la canción (también al revés). El mensaje, ahora era sensiblemente diferente: «Canto porque vivo con Satán. El señor me da asco, no hay escape. Brindemos por mi dulce Satán. El poder es Satán. Él te dará 666, vivo para Satán».[432]

Pero ¿qué tenía que decir el grupo frente a estas acusaciones? En una entrevista, Robert Plant, afirmaba rotundamente:

> Para mí, todo este asunto es muy triste, porque «Stairway to Heaven» fue escrita con la mejor intención. Y en cuanto a poner al revés las cintas y meter mensajes al final, no es mi forma de hacer música. […] Si los mensajes al revés funcionasen todos los discos llevarían escondida la frase «compra este álbum».[433]

Lo que parece bastante lógico. La casa discográfica del grupo Swan Song Records, declaraba ingeniosamente: «Nuestros discos solo se escuchan en una dirección, hacia adelante».

Después de todos estos datos no debe extrañarnos que en muy poco tiempo Led Zeppelin fuera otro de esos grupos que alimentó la historia de que el demonio estaba utilizando el *rock* para dominar el mundo mediante sus mensajes de depravación. La leyenda negra asociada al grupo describía cómo un Jimmy Page manipulador convenció a los otros miembros de la banda para que firmaran un pacto con Satán. Pero después de conseguir el éxito, ocurrieron una serie de desgracias asociadas a la maldición, entre las que destaca la infortunada muerte del batería John Bonham, de treinta y un años de edad, que fue encontrado muerto el 25 de septiembre de 1980 en la habitación de la mansión recién adquirida por Jimmy Page en Windsor después de haber ingerido numerosas dosis de vodka y haberse ahogado en su propio vómito: sencillamente terrible.[434]⊕

Otros grupos satánicos. Kiss, Iron Maiden y W. A. S. P.

Hubo otros grupos que asumieron en mayor medida la iconografía demoníaca como parte de su promoción, como KISS (1973), que se convirtió en un auténtico fenómeno de masas en los años setenta debido a su imagen basada en pinturas faciales y atuendos más propios de superhéroes que de satanistas.

De todos modos, no se libraron de las acusaciones de adoradores del diablo, sobre todo después de que corriera el rumor de que su nombre eran unas siglas que escondían un acrónimo de Kids in Satan's Service (Chicos al servicio de Satán).[435]

A su glamurosa imagen había que añadir la concepción teatral de sus conciertos, que había sido apuntada unos años antes por Alice Cooper, en los que la sangre y la víscera tenían cierto protagonismo. Su presunto satanismo se manifestaba en signos como los «cuernos del diablo» un gesto con la mano derecha que Simmons solía mostrar a su público, aunque según su propia explicación era realmente un gesto producido al sujetar la púa de su bajo entre el dedo medio y el anular. En todo caso, para Simmons, el signo de los cuernos estaba más cercano al gesto del Doctor Extraño (un personaje de cómic), que a Lucifer. Pero lo que verdaderamente mostraba Gene en los conciertos era su «apéndice» más prominente, o sea, su lengua, que muchas veces estaba llena de sangre, debido a una mezcla de yogurt y colorante alimentario.[436] El grupo terminó su trayectoria en el año 1983, aunque después de sucesivas apariciones con y sin maquillaje, todavía seguían dando guerra cuando editaron *Psycho Circus* en 1998 e incluso durante el año 2010, en el que realizaron una gira titulada Sonic Boom over Europe (Explosión sónica en Europa).[437]⊕

También Iron Maiden utilizó la iconografía demoníaca en su imagen.[438] Comenzaron su andadura en 1975 en Londres como una idea del bajista Steve Harris, editando su primer álbum homónimo en 1980, en cuya portada se nos mostraba a Eddie, la mascota del grupo. Eddie era un zombi bastante simpático, creado como imagen por un dibujante llamado Derek Riggs, que había tomado como modelo la fotografía de un soldado americano muerto que colgaba de un tanque en Vietnam. El primer cantante del grupo, Paul Di'anno, fue expulsado del grupo por sus problemas con el alcohol y sustituido por Bruce Dickinson, un chico más aplicado, amante de la ópera y aficionado a la egiptología. Su disco más satánico es *The Number of the Beast* (*El número de la bestia*, 1982) que hace referencia al 666 del Apocalipsis de San Juan, un álbum acompañado de extrañas leyendas en su proceso de grabación sobre voces desconocidas y apagones de luz.⊕ La canción «The Number of the Beast» fue perseguida como otras tantas por su contenido satánico, a lo que el grupo respondió que se habían basado en una pesadilla soñada por el bajista del grupo, Steve Harris, después de ver la película *La profecía*. En su siguiente disco *Piece of Mind* (*Pedazo de mente*, 1983) ocultaron deliberadamente un mensaje en *backmasking* en el que Nico McBrain decía

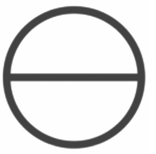
en un inglés bastante complejo: «*Hmm, what ho sed de t'ing wid de t'ree bonce. Don't meddle wid t'ings you don't understand*» («Qué pasa, dijo el monstruo de tres cabezas. No te metas en cosas que no puedes entender»).[439]

No son pocas las personas que han creído descubrir en las iniciales del grupo W. A. S. P. un anagrama compuesto por las palabras *We Are Satan's People* (Somos gente de Satán) o *We Are Satan's Preachers* (Somos predicadores de Satán). La realidad, como siempre más prosaica, nos lleva a otra frase menos oscura, un acrónimo de *White Anglo Saxon Protestant*, o lo que es lo mismo, Blanco Anglosajón y Protestante. El líder del grupo, Blackie Lawless (Oscurito sin ley) había pertenecido con anterioridad a Sister, un grupo de finales de los setenta que, adelantándose un poco a su tiempo, habían experimentado con el maquillaje corporal y la iconografía luciferina, por lo que no tuvieron el éxito esperado. Seguramente fue esta la razón de que Blackie lanzara W. A. S. P. unos años después. A partir de su primer disco editado en 1984, con el nombre de la banda comienza una carrera de escándalo y censura. Probablemente, la culpa de tal actitud la tuvieron algunos títulos poco sutiles como *Animal, Fuck like a Beast* (*Animal, folla como una bestia*, 1984).[440]⊕

En el escenario, W. A. S. P., que acabó por renombrar su acrónimo, convirtiéndose en We Are Sexual Perverts (Somos unos pervertidos sexuales), desplegaba todo un repertorio de tópicos relacionados con la tortura, el asesinato y el sexo. La carne cruda rodaba por el suelo y llegaba hasta el público. Para hacernos una idea, en la canción «Tormentor» se degollaba a una mujer semidesnuda que estaba atada a un potro de tortura. Aunque la casquería no duró siempre, y W. A. S. P. acabó sucumbiendo a las melosidades del sistema comercial, después de la incansable persecución del PMRC.[441] Pero lo blando no vendía, por lo que *Kill Fuck Die* (Mata, folla, muere, 1997) generó una polémica gira basada en una puesta en escena desmesuradamente violenta, entre la que destacaban decapitaciones de cerdos, empalamientos de fetos humanos o violaciones de monjas.

PARTE III

LOS NÚMEROS OCULTOS



Capítulo 14
GEOMETRÍAS MUSICALES

Fue Pitágoras quien se dedicó particularmente
al aspecto aritmético de la geometría, descubriendo
los intervalos musicales y sin descuidar
la ciencia de la medicina.

DIÓGENES LAERCIO (siglo III d. C.),
Vida de los filósofos

La música es la aritmética de los sonidos,
como la óptica es la geometría de la luz.

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

En la Antigüedad, la geometría se utilizaba como un método gráfico de análisis para los movimientos aparentes de los cuerpos celestes, así como para las predicciones derivadas de sus cálculos.[442] La geometría plana escondía un inquietante secreto relacionado con una proporción que plasmaba en estructuras visibles el arquetipo de la creación divina. Un conocimiento que se transmitía entre arquitectos, ingenieros y agrimensores iniciados como un auténtico tesoro secreto del mundo antiguo. Según los pitagóricos, Dios se manifestaba naturalmente en patrones-número, pero también mediante polígonos regulares (triángulo, cuadrado, etc.) que fueron asociados a un contenido de carácter místico o esotérico.

Pero la geometría también desarrolló una faceta musical, que surgió de un antepasado común: las matemáticas. Uno de los estudios más importantes sobre la relación entre la música y la geometría astronómica se encuentra en las obras de Claudio Ptolomeo (85-c. 165 d. C.), un astrónomo, astrólogo, geógrafo y matemático greco-egipcio que vivió y trabajó en Alejandría. Su visión del universo de origen platónico, pero Aristotélica en cuanto a la importancia de los datos observados, le permitía afirmar que los cuerpos celestes no emitían sonido alguno, sino que eran únicamente una representación análoga de los procesos musicales.

La teoría ptolemaica sobre la combinación de la geometría y la música se encuentra desarrollada en su *Harmonica*, un tratado de teoría musical en el que relaciona los cuerpos celestes con la teoría musical, gracias a las leyes de las matemáticas. El astrónomo establece una correspondencia entre lo que denominaba *sistema perfecto* y la eclíptica, que es el camino imaginario que recorren en el cielo los planetas, el Sol y la Luna.[443] En Ptolomeo, el zodíaco y la eclíptica son completamente circulares. En él, los intervalos musicales ocupan diferentes espacios equidistantes que corresponden a los doce signos del zodíaco, un ingenioso procedimiento que le permitió llegar a delimitar las razones consonantes de los intervalos musicales.[444]

En el libro I de su tratado *Harmonica* Ptolomeo define la ciencia de la armonía y delimita los errores cometidos por pitagóricos y aristogénicos en su estudio de los intervalos. El libro II explica el uso de los instrumentos básicos de medición para el cálculo de intervalos y expone las condiciones numéricas de los diferentes géneros y modulaciones. Finalmente, el libro III trata sobre la perfección del alma humana, así como sobre su relación con el concepto de armonía y de movimiento celeste, comparando el zodíaco con los diferentes géneros armónicos de la teoría griega.

Otro gran astrónomo que desarrolló las teorías de Ptolomeo hasta el máximo, fue el gran Johannes Kepler (1571-1630). Su pensamiento astronómico estaba muy relacionado con su interpretación personal del zodíaco y analizaba los aspectos planetarios en función de su posición en el círculo zodiacal. Como en el caso de Ptolomeo, Kepler pensaba que la geometría era determinante para desarrollar la idea de que los intervalos musicales expresados en fracciones podían ser representados por módulos geométricos inscritos dentro de un polígono regular inscrito a su vez en una figura circular.[445]

PROPORCIÓN ÁUREA Y NATURALEZA

Uno de los conceptos revolucionarios en las matemáticas fue el desarrollo de la idea de irracionalidad de los números, que pasó de ser un gran enigma a una solución de muchos problemas de cálculo complejo. Desde la Antigüedad, los matemáticos y geómetras se percataron de la existencia en la naturaleza de una expresión proporcional constante que representaba la relación existente entre un término y la totalidad del conjunto al que pertenece. Acuñaron entonces un término derivado de la idea de la emanación divina en la armonía del mundo: *La proporción áurea o divina*. Una relación

conocida por babilonios, egipcios y griegos que aparece citada literalmente en los tratados del neopitagórico Luca Pacioli, ilustrados por Leonardo da Vinci. Hablar de *proporción* o *sección áurea* es por lo tanto sinónimo de *divina proporción*, *sección divina*, *número phi*, etc.

En la naturaleza, muchas cosas se revelan siguiendo la proporción áurea: el ejemplo más frecuentemente citado es el del *nautilus pompilius*, un molusco que crece siguiendo un patrón matemático constante. Aunque otros ejemplos que corroboran la existencia de esta proporción abarcan desde el patrón de crecimiento de una abeja macho, hasta el desarrollo dinámico de las hojas en el tallo de un vegetal que, respondiendo a un principio denominado *filotaxis*, crecen mediante un ángulo de 137,5 grados. Un crecimiento en espiral que se reproduce en las formas de algunas galaxias, como en nuestra Vía Láctea.

Para los antiguos griegos los dioses se manifestaban a través de la proporción áurea. Los pitagóricos utilizaban el *pentagrama*, o estrella de cinco puntas, como signo secreto de reconocimiento, un polígono estrellado, en el que se cumple la regla de que cualquier segmento escogido se halla en proporción áurea con los demás. Esta estrella, que era para los pitagóricos un símbolo de perfección y unidad del cosmos, aparece ya en diversos ejemplos datados en 2600 a. C. y en monedas griegas del año 440 a. C., encontradas en restos arqueológicos de las antiguas Metapontos y Melos.

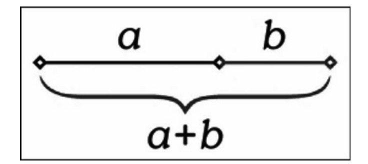
En 1202 se publica el libro del ábaco o *liber abaci*, en el que el matemático Leonardo de Pisa (Fibonacci) estableció las bases que ayudaron a consolidar el sistema arábigo basado en la idea del valor de cada número en función de su posición (unidades, decenas, centenas, etc.). Fibonacci creó una sucesión en la que cada cifra, empezando por la tercera, es igual a la suma de las dos cifras anteriores: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987…, etc. Observemos qué ocurre si dividimos un elemento de la progresión por el inmediatamente anterior:

1/1	2/1	3/2	5/3	8/5
1,00000	2,00000	1,50000	1,66666	1,60000

13/8	21/13	34/21	55/34	89/55
1,62500	1,61538	1,61904	1,16764	1,61818

(14.1) La progresión de Fibonacci.

A medida que avanzamos en la progresión nos acercamos más al denominado *número áureo* o *phi* (Φ), cuyo valor aceptado por aproximación es de 1,618.[446]



(14.2). La proporción áurea en una línea.

Gráficamente, la manera más simple de definirlo es tomando una línea (AB) que cortamos por un punto (C) respetando una condición: que la relación existente entre el sector más pequeño de la línea (BC) y el sector más grande (AC) sea similar a la que existe entre dicho sector grande (AC) y el total de la línea (AB). En términos aritméticos, la matemática establece un valor numérico redondeado de *phi* de 0.618, que en su forma «invertida» equivale a 1,618.[447] Entonces, ¿qué tiene que ver esta relación con la música?

EL SONIDO DE LA DIVINA PROPORCIÓN

La razón áurea tiene una aplicación en muchos campos de la música. Puede ser utilizada en la construcción de instrumentos, en la que afecta tanto a la emisión del sonido como a la configuración estética. Por ejemplo, en la estructura de un violín, la relación entre su longitud total y el tamaño de la caja de resonancia responde a la razón *phi*, una proporción que aparece en otros elementos de su construcción.

Pero también es posible aplicar el estudio de *phi* en la estructura de una obra, analizando por ejemplo el número de compases de una composición y estimando la proporción existente entre sus elementos, como los puntos culminantes, las modulaciones, la instrumentación, etc. En relación a este asunto, la discusión entre musicólogos se centra en torno a si los compositores son plenamente conscientes o no del uso de dicha proporción. Por ejemplo, una composición de 89 compases cuyo su punto culminante tuviera lugar en

el compás 55, podría ser catalogada como una obra en proporción áurea, ya que 89/55 es igual a 1,618182, un valor muy aproximado de *phi*:

Total de la obra (89 compases)	
A (55 compases)	B (34 compases)

(14.3) Estructura básica de una obra musical en proporción áurea.

La mayor parte de este tipo de análisis sobre la relación estructural entre la música y la proporción áurea se llevan a cabo entre mediados y finales del siglo XIX. Uno de los primeros estudios es el de Adolf Zeising, titulado *Neue Lehre von dem Proportionem des Menslichen Körpers* (*Nuevas lecciones sobre las proporciones del cuerpo humano*, 1854). Los estudios de Zeising son citados también en un documento presentado por Gustav Ernest a la Royal Musical Association y titulado *Some Aspects of Beethoven's Instrumental Forms* (*Algunas cuestiones sobre las formas instrumentales en Beethoven*, 1903). También a finales del XIX se publicaba otro libro titulado *Die Tonkunst in der Cultur-Gesichte* (*La música en la historia de la cultura*, 1869), cuyo autor era Emil Naumann y en el que se expresaba la fuerte relación entre la proporción áurea y la forma musical. Parece ser que el tema se enfrió algo durante los primeros años del siglo XX, hasta que en 1935 Donald Tovey recuperaba la polémica en *Essays in Musical Analysis* (*Ensayos sobre análisis musical*, 1935) donde apuntaba la idea de la inconsistencia de muchos de los estudios áureos anteriores. Quince años después, J. H. Douglas Webster publicaba un artículo titulado «Golden-Mean Form in Music» («La proporción áurea en la música», 1950) en el que se enumeraba una importante lista de obras musicales, con el análisis de sus proporciones áureas.

Casi treinta años después, el profesor de la Universidad de Temple Paul Larson publicaba *The Golden Section in the Earliest Notated Western Music* (*La sección áurea en la música occidental escrita*, 1978), un estudio que se ceñía a manuscritos muy antiguos entre los que se encontraban una serie de *kyries* salmódicos incluidos en la recopilación de canto llano conocida como *Liber usualis*. Para Larson, en 105 de los 146 *kyries* estudiados existía una disposición de las frases musicales cuya proporción respondía (en mayor o menor medida) a la proporción áurea. Teniendo en cuenta que algunas de las piezas de este repertorio pertenecen al siglo X, Larson estima que son las primeras composiciones escritas que responden a proporciones áureas. Este tipo de código arquitectónico musical oculto aparece también en los albores del Renacimiento, en la obra de compositores como Guillaume de Machaut, que según Dominique Pascale Bardet incluyó proporciones áureas en su *Kyrie de la misa de Notre Dame*.[448] Según Bardet, la misa de Machaut guarda un

paralelismo estilístico con los planos estructurales de la catedral de Amiens.[449]⊕

Uno de los primeros compositores franco-flamencos que utilizaron la proporción áurea fue Guillaume Dufay (1397?-1474), cuya música, compuesta mediante una técnica isorrítmica (propia del motete polifónico final de la Edad Media), posee una complejidad estructural que proviene de la asociación entre el ritmo musical y el cálculo numérico.[450] Dufay es citado por dos fuentes principales. En primer lugar, un artículo de Newman W. Powell «Fibonacci and the Gold Mean: Rabbits, Rumbas and Rondeaux» («Fibonacci y la proporción áurea: conejos, rumbas y rondós») y en segundo, otro artículo de Margaret V. Sandresky titulado «The Golden Section in Three Byzantine Motets of Dufay» («La sección áurea en tres motetes bizantinos de Dufay», 1981). Mientras Powell se centra en el estudio del motete n. 13 *Ecclesie Militantes*, Sandresky lo hace en el motete n. 1, *Vasilissa, ergo gaude*; en el n. 2, *Balsamus et munda* y en el motete-canción *Lamentatio Sanctae Matris Ecclesiae Constantinopolitanae*. Otros estudios analizan también obras como el *kyrie* de su misa parodia *L'homme armé* o el motete titulado *Nuper rosarum flores*, dedicado a la consagración de la catedral de Florencia, cuya famosa cúpula diseñada por Brunelleschi evoca al Panteón romano.[451]⊕

Según el autor Charles Madden, la nómina de compositores renacentistas asociados con la aplicación de la proporción áurea en la música es muy amplia y aparece estudiada en la obra de varios musicólogos y académicos.[452] Las tesis de Michael Richard Rogers, *The Golden Section in Musical Time* (*La sección áurea en el tiempo musical*, 1977) y de James Rothwell, *The Phi Factor: Mathematical Proportions in Musical Forms* (*El factor phi: proporciones matemáticas en las formas musicales*, 1977) son dos de los trabajos más completos que abordan el estudio áureo de los compositores renacentistas. Gracias a ellos podemos profundizar en la obra de compositores como John Dunstable, Gilles Binchois, Johannes Ockeghem, Jacob Obrecht, Conrad Paumann, Orlando di Lasso, Hans Leo Hassler, Orlando Gibbons, Josquin des Prez, Luca Marenzio, Claudin de Sermisy, Clement Jannequin o Giovanni Palestrina.

Johann Sebastian Bach ha sido también analizado desde el número *phi*.[453]⊕ Entre los numerosos estudios que lo citan destaca el titulado *Proportions in Music* (*La proporción en la música*, 1964), escrito por Hugo Norden y que nos describe la aparición de los números de Fibonacci en la primera fuga de la conocida obra bachiana *Arte de la fuga*.[454] Algunas de las

invenciones a dos voces de Bach han sido igualmente estudiadas por James Rothwell, así como un preludio del *Clave bien temperado*, analizado por Michael Richard Rodgers. Interesantes aproximaciones a las que hay que sumar el artículo titulado «El diseño proporcional de dos cantatas italianas de J. S. Bach».[455]

En cuanto al clasicismo, algunos musicólogos se han preocupado por desvelar el uso de esta proporción entre los compositores, entre los que destaca John F. Putz, que en el año 1995 publicó un trabajo sobre las sonatas para piano de Wolfang Amadeus Mozart.[456] Aunque no halló pruebas suficientes para determinar una estructura áurea en la obra mozartiana, aparecieron algunos datos curiosos, como en el caso del primer movimiento de su sonata para piano n. 1 en Do mayor.

Total de la obra (100 compases)	
A (38 compases)	B (62 compases)

(14.4) Estructura áurea de la *Sonata para piano en Do Mayor*, n. 1 de W. A. Mozart.

En esta obra, los cien compases de su partitura son divididos en dos partes: la «exposición», que comprende 38 compases, y el «desarrollo con reexposición», compuesto por 62 compases. De esta manera, la proporción entre las dos partes se acerca bastante a la razón áurea, ya que su resultado (62 : 38) es igual a 0.613, la cifra áurea más cercana en una estructura divida en cien partes iguales.**[457]⊕**

Análisis similares al de Putz han sido realizados por Elinor Jane Perry en su tesis *Temporal Proportion: A Study of Sonata Forms in the Piano Sonatas of Mozart*. (*La proporción temporal: un estudio de las formas de sonata en las sonatas para piano de Mozart*, 1968). También los cuartetos de Haydn han sido estudiados en la misma dirección en la tesis de Robert W. Demaree, *The Structural Proportions of The Haydn Quartets* (*Las proporciones estructurales de los cuartetos de Haydn*, 1973). Finalmente, otro estudio sobre el clasicismo aparece en la tesis de Alexander E. Sidorowicz, *The Proportional and Spatial Analysis of The First Movement Sonatta-Allegro Form of Mozart, Haydn and Beethoven* (*El análisis proporcional y espacial en las formas iniciales sonata-allegro de Mozart, Haydn y Beethoven*, 1981). **[458]**

Aunque el Romanticismo fue menos propenso a la utilización áurea, existen tesis como la de Patrick K. Kirk, *The Golden Ratio in Chopin's Preludes, op. 28* (*La proporción áurea en los preludios de Chopin*, op. 28, 1987), que estudia la posible incursión del compositor polaco en el uso de los números Fibonacci como estructura de sus obras.

En una carta escrita a su editor Jacques Durand en agosto de 1903, Claude Debussy reseñaba la falta de un compás en la partitura que «[…] de todos modos es necesario en cuanto al número; al número divino». ¿Se refería Debussy al número *phi*?**[459]⊕** Según el profesor de Cambridge Roy Howat, Debussy utilizó la proporción áurea debido a sus contactos con el simbolismo literario y pictórico.**[460]** Howat describe otras estructuras áureas en el caso de las tres partes de *La mer* (*El mar*) y en la obra para piano *Jardin sous la pluie* (*Jardines bajo la lluvia*). En concreto, Howat alude a su obra *Reflets dans l'eau* (*Reflejos sobre el agua*), del primer libro de sus *Images* (*Imágenes*, 1905), dividida en secciones áureas:

Total de la obra (94 compases)			
A (55 compases)		B (34 compases)	
A’ (34 c.)	**A’’** (21 c.)	**B’** (15 c.)	**B’’** (24 c.)
* c.34 primera repetición de A c. * c.55 Modula a Mi b * c. 70 segunda repetición de A			

(14.5) Estructura áurea de *Reflets dans l’eau* de Claude Debussy.

A mediados del siglo XX, Joseph Schillinger (1845-1943) daba forma a su *Schillinger System of Musical Composition* (*Sistema Schillinger de composición musical*, 1941), en el que incluía numerosa información sobre el uso de los números Fibonacci como medio de enriquecer las melodías y los ritmos. Schillinger, maestro de compositores como George Gerswhin o Glenn Miller, desarrolló una teoría basada en la importancia del número como elemento formativo de la música. Su explicación platónico-musical integraba las secuencias de números Fibonacci como parte de su lenguaje, trasladando a una partitura elementos inverosímiles, como la lluvia en el parabrisas de su coche o las fluctuaciones de los valores de la bolsa de Nueva York.

Uno de los compositores más asociados al uso de la proporción áurea es Béla Bartók (1811-1945), especialmente gracias a los estudios del musicólogo Ernö Lendvai.[461] Aunque Bartók no llegó a afirmar nunca haber usado dicha técnica, Lendvai encontró la razón áurea en varias de las composiciones del húngaro, entre las que se encuentran la fuga de *Música para cuerda, percusión y celesta* o la *Sonata para dos pianos y percusión*.[462]⊕

La figura de Bartók ha sido estudiada de manera similar por investigadores como Eduard A. Lowman en *Some Striking Proportions in The Music of Béla Bartók* (*Algunas sorprendentes proporciones en la música de Béla Bartók*, 1971), el citado Roy Howat, o George Perle, en su artículo «The Strings Quartet of Béla Bartók» («Los cuartetos de cuerda de Béla Bartók», 1977).[463]

Total de la obra (89 compases)				
A (55 compases)		**B** (34 compases)		
A’ (34 c.)	**A’’** (21 c.)	**B’** (13 c.)	**B’’** (21 c.)	
Tema’ (21 c.)	* La cuerda quita la sordina * Clímax		**B’’’** (13 c.)	**B’’’’** (8 c.)
				* La cuerda pone la sordina
				* Nueva textura

(14.6) Estructura áurea de la fuga de *Música para cuerda, percusión y celesta* de Béla Bartók.

CIMÁTICA. GEOMETRÍAS SONORAS

En la historia de la física acústica existe una curiosa disciplina relacionada con la geometría y que estudia la visualización de las ondas de sonido, así como su plasmación en gráficos visuales. Conocida como *cimática*, el término alude al estudio del sonido visible en función de la vibración sonora emitida por un cuerpo oscilante. Para la física convencional, el fenómeno sonoro puede influir en la materia, ya que un cuerpo que vibra dentro del espectro de frecuencia audible produce a su vez una acción mecánica cuantificable en un proceso denominado en griego *kyma* (kuma). En el otro lado, las terapias naturales y vibracionales de la nueva era (*sound healing*) hacen alusión de manera constante a la descripción del sonido como «energía» terapéutica, algo que en la actualidad se encuentra lejos de una demostración científica.

Los chamanes y brujos han utilizado desde tiempos ancestrales una serie de semillas que en contacto con la membrana de un tambor producían figuras al azar interpretadas en función de los augurios. Curiosamente, una de las primeras referencias acerca de este fenómeno se encuentra en la obra de Leonardo da Vinci (1452-1519), que se había percatado de que el polvo acumulado en la madera de los instrumentos generaba formas geométricas al trasmitirse la vibración a través de dicho material. También Galileo Galilei (1564-1642) describió la visualización de una serie de líneas finas, paralelas y equidistantes sobre una placa de metal, causadas por el efecto de un sonido, un fenómeno que sería estudiado más en profundidad durante el siglo XVII.

El científico inglés Robert Hooke (1635-1703) había desarrollado un aparato para observar los efectos producidos por la vibración del arco de un violín sobre una plataforma de cristal cubierta con harina de grano fino. Pero fue el científico Ernst Chladni (1756-1827), conocido como el padre de la ciencia acústica, el que desarrolló el trabajo de Hooke. Chladni llegó a la conclusión de que, dependiendo de la diferencia en la altura de las notas

obtenidas, se producían una serie de patrones geométricos que son conocidos actualmente como figuras de Chladni.[464] Este descubrimiento generó un importante impacto en una sociedad que hallaba en este hecho un nuevo aspecto mágico de la música.[465]

Pero la historia de la visualización de la geometría musical siguió su curso. En 1827, Charles Wheatstone (1802-1875) había desarrollado el *caleidófono*, un aparato que permitía visualizar el efecto de los armónicos musicales mediante una varilla de acero flexible con un extremo fijo a un soporte de latón, y en cuyo extremo móvil había una esfera pequeña de cristal plateado. Al proyectar un haz de luz sobre la esfera de cristal y hacer vibrar la varilla mediante un arco u otro procedimiento, se proyectaban sobre una pantalla diferentes patrones geométricos como resultado del efecto mecánico. Solo tres años después, en febrero de 1831, el físico y químico Michael Faraday (1791-1867) estudiaría lo que él mismo denominó *crispaciones* a los efectos producidos por la vibración sonora en el agua, el aceite y materiales granulados de grano fino, aunque no siguió profundizando en sus estudios al no encontrar ningún tipo de aplicación práctica en ellos. El proceso siguió hasta que en 1904 John William Strutt, conocido también como lord Rayleigh (1842-1919), se interesara por la propagación de las ondas, escribiendo un tratado de teoría acústica en dos volúmenes en el que incluyó sus propios experimentos con las vibraciones en las placas.

Ya a mediados del siglo XIX el matemático francés Jules Lissajous (1822-1880) inventó un aparato que permitía visualizar las vibraciones en los extremos de dos diapasones con razones proporcionales. La máquina proyectaba un haz de luz que mediante un sistema de espejos y lentes devolvía el resultado gráfico de la interferencia entre las vibraciones de los dos diapasones, conocido como *figuras de Lissajous.*

Otro invento similar al de Lissajous se le atribuye a Hugo Blackburn (1823-1909), un profesor escocés de matemáticas que desarrolló en 1844 el llamado *armonógrafo*, una combinación de varios péndulos en cuyos extremos se colocan lapiceros y cuya oscilación permite la realización de dibujos geométricos que representan gráficamente la proporción existente.

En 1885, y con el mismo fin, la galesa Margaret Watts-Hughes inventó el *eidofono*, ideando una cámara de resonancia fabricada en madera, en una de cuyas caras se sujetaba una membrana de goma elástica sobre la que se arrojaba una clase concreta de arena. Al cantar en un tubo que introducía el sonido en la cámara de resonancia era posible crear lo que denominaba «figuras de voz», que recopiló en una publicación titulada *The Eidophone*

Voice Figures (*Las figuras de voz del eidófono*, 1904). Sería también otra mujer, Mary Desiree Waller, la que llevó a cabo una publicación sobre las figuras de Chladni. En 1961 se realizó la edición póstuma de su obra *Chladni Figures, a Study in Symmetry* (*Las figuras de Chladni, un estudio de la simetría*, 1961), una fuente valiosa de estudio para los interesados en la ciencia acústica. Ya en el siglo XX, el médico suizo Hans Jenny (1904-1972) estudió intensamente el fenómeno de visualización del sonido, consolidando el término *cimática*, especialmente después de la publicación del volumen de su trabajo *Kymatic*, en 1967.**[466]**

El desarrollo de la cimática ha llevado el estudio del sonido a ciertas cotas de introducción en el mundo del misterio, como los estudios sobre la resonancia en las pirámides egipcias del ingeniero acústico John Stuart Reid (1948). En 1997, Reid realizó una serie de experimentos en la Gran Pirámide de Gizeh cuyos resultados publicó en la obra *Egyptian Sonics* (*Sonidos egipcios*). Sus experimentos, diseñados para estudiar el comportamiento resonante del granito que contenían los sarcófagos de la pirámide, establecen numerosas analogías entre las figuras acústicas y los jeroglíficos egipcios.**[467]**

EL MISTERIO MUSICAL DE LA CAPILLA ROSSLYN

El músico escocés Thomas J. Mitchell (1938) está convencido de haber encontrado un código musical secreto en las bóvedas de la enigmática capilla Rosslyn, construida en el siglo XV y que se encuentra cerca de Edimburgo. Durante veintisiete años, Thomas ha estudiado con la ayuda de su hijo Stuart lo que parece ser una especie de partitura escrita en la piedra de la iglesia, que sigue una serie de patrones geométricos cincelados en doscientas trece piedras cúbicas.

Para Mitchell, los constructores de la iglesia escondieron deliberadamente un mensaje creado con algún tipo de máquina similar a la desarrollada con posterioridad por Chladni. Todo el conjunto está a su vez dividido en cuatro secciones de arcos y debe leerse según una secuencia determinada, para desplegar una melodía encriptada. Después de realizar la codificación de la música, el hijo de Mitchell, Stuart, compuso una obra titulada *The Rosslyn Motet* (*El motete de Rosslyn*), que fue interpretada por primera vez en la capilla, en el mes de septiembre de 2006.**[468]**⊕

Pero frente a esta teoría surgen voces que proyectan la sombra de una duda razonable. La capilla sufrió una serie de remodelaciones importantes en el siglo XIX que pudieron afectar a la configuración de los cubos, algunos de

los cuales pudieron ser añadidos con posterioridad al siglo XV. Además, existen algunas acusaciones de plagio y apropiación indebida contra los autores, especialmente la de Jeff Nisbet, que en el artículo «El motete de Rosslyn: lo que los medios de difusión no te contaron sobre los cubos musicales», criticaba el uso de información no referenciada por parte de padre e hijo.[469] Especialmente acerca del trabajo de Stephen Prior, un individuo relacionado con una división del servicio secreto inglés dedicada a actividades paranormales. Según Nisbet, Prior había establecido una especie de concurso con una dotación económica para aquel que pudiera descifrar el «código» de los cubos, de cuya existencia estaba plenamente convencido. Incluso encargó la realización de las fotografías que aparecen actualmente en la página web de los Mitchell. Debido a esto, Nisbet sugiere que tanto Thomas como Stuart utilizaron materiales anteriores, encargados por Prior a Mark Naples, como en el caso de las fotografías y de algunos dibujos manuscritos que han sido copiados, incluso con las mismas faltas de ortografía. En cualquier caso, y fuera de las posibles atribuciones sobre su autoría, lo más importante es pensar en el enorme parecido físico demostrable entre los diseños de Rosslyn y los patrones de Chladni, lo que suma inequívocamente un misterio más en la cuenta de esta fascinante capilla escocesa.

Capítulo 15
ARQUITECTURA MUSICAL. EDIFICIOS RESONANTES

La arquitectura es música congelada.

J. W. Goethe (1749-1832)

Desde la Antigüedad los arquitectos desarrollaron un conocimiento geométrico que afectaba a múltiples campos de la ingeniería y construcción mediante teorías que relacionan la arquitectura con otras materias de estudio, como la ciencia acústica y el origen del cosmos. Probablemente en esos años se forjaron las numerosas leyendas que describían el poder de la música para actuar sobre la materia. Como la de la construcción de la muralla de Tebas gracias al mágico sonido de la lira de Anfión, instrumento que le había regalado el mismo Hermes y cuyas cuerdas le permitían mover los grandes bloques de piedra del enorme muro. No es posible demostrar este tipo de historias legendarias, pero el sentido común nos dice al menos que la música debió ser una herramienta importante ya desde el periodo de las construcciones megalíticas. Aquellos ingenieros, además de conocer los secretos necesarios para el cálculo de los pesos o la inclinación, sabían que el uso del ritmo y las canciones de trabajo incentivaba a los esclavos o trabajadores encargados de mover los pesados bloques de piedra.

Las leyendas que relacionan el uso de la música como procedimiento mágico-constructivo se encuentran diseminadas por todo el mundo, desde las piedras del sur de Inglaterra (Stonehenge) hasta la isla de Pascua, donde los moais atesoran historias increíbles sobre su transporte y erección. Incluso las pirámides de Egipto poseen leyendas retratadas en historias como las del escritor árabe Masudi en el año 957, que junto con otros cronistas describían la capacidad de los egipcios para hacer volar «mágicamente» enormes bloques de piedra mediante entonaciones musicales interpretadas por sacerdotes. La misma capacidad para mover grandes bloques de piedra mediante el sonido y el canto se atribuye a ciertas culturas del Pacífico, como en el caso de la ciudad de Nan Madol, donde las leyendas aseguran que los bloques pétreos volaban mágicamente antes de ocupar su lugar.

Entre los testimonios escritos que contribuyeron a alimentar este tipo de historias se encuentran los textos de Robert Charroux (1909-1978). En su obra *El libro de los mundos olvidados*, Charroux se refiere a un relato de Andrew Thomas que describe una serie de rituales sufís realizados en la mezquita de la aldea de Shicapur (India), mediante los que un grupo de personas invoca la figura de un santo derviche llamado Qamar Alí. Gracias a sus plegarias cantadas, el grupo es capaz de levantar por los aires un bloque de piedra de cincuenta kilos sin tocarlo. Charroux hace también mención a un texto del arqueólogo francés Charles Lenormant:

> […] Es seguro que, en tiempos muy antiguos, los sacerdotes de On, valiéndose de palabras mágicas, […] para construir sus templos levantaban en el aire piedras que mil hombres no habrían podido desplazar.[470]

y a otro comentario atribuido a la teósofa Annie Besant:

> Estas piedras no eran levantadas por la acumulación de fuerzas musculares. […] Eran levantadas por los que comprendían y controlaban el magnetismo terrestre; perdían su peso y flotaban en el aire, de modo que la presión de un dedo bastaba para desplazarlas y depositarlas en el lugar exacto que les estaba destinado.[471]

Las obras de Charroux estuvieron muy presentes en los trabajos de Eric von Däniken, el principal defensor de la influencia extraterrestre en las primeras civilizaciones humanas. Según afirma Von Däniken en su famoso libro *Regreso a las estrellas*, los trabajos del profesor Vladimir Gavreau en las instalaciones del Instituto de Investigaciones Electroacústicas de Marsella dieron como fruto, a partir de 1964, la construcción de un cañón sonoro, una especie de arma acústica que funcionaba mediante la emisión de ondas de baja frecuencia.[472]

Pero ¿de verdad es posible que el sonido y la música puedan tener un potencial tan grande como para actuar sobre la materia e incluso destruirla? El jesuita Marin Mersenne (1588-1648) pensaba que sí. Pese a su declarado escepticismo por los asuntos mágicos, Mersenne estudió con profundidad las propiedades acústicas de los instrumentos, reconociendo la capacidad de que un tubo de órgano pudiera actuar sobre una gran losa de piedra en la que se podía sentir la vibración, por lo que la amplificación de este efecto era plausible. Pero fue años después, a comienzos del siglo XX, cuando esta idea se desarrolló gracias a figuras como Edgar Cayce, A. P. Sinnett o la teósofa

Helena Blavatsky, que difundieron el uso del sonido como un método para actuar sobre la gravedad y los objetos pesados.

Casi todo el mundo ha oído hablar de la capacidad de ciertos sonidos vocales para romper en pedazos una copa de cristal. Un efecto producido por una frecuencia constante y de amplitud suficiente que, junto a las características del cristal, reaccionan al efecto mecánico de las ondas sonoras permitiendo que la copa adquiera energía hasta que supera su límite elástico. De manera análoga, algunos fenómenos oscilatorios asociados con el viento han producido efectos desastrosos como el caso ocurrido el 7 de noviembre de 1940 al puente de Tacoma, que, construido de materiales como el hormigón y el acero, comenzó a vibrar hasta que se colapsó toda la estructura.[473] Lamentablemente, la física actual afirma que, mientras no se demuestre lo contrario, el efecto nunca puede ser mayor que su causa.

Vitruvio y la arquitectura musical

La relación entre la arquitectura y la música ya existía en el mundo clásico, y en el siglo I a. C., la música estaba plenamente integrada en la técnica arquitectónica de griegos y romanos. El nexo era la analogía entre las proporciones celestiales y los fenómenos acústicos estudiados desde la escuela pitagórica. Así, los edificios que eran erigidos con proporciones divinas participaban de la estructura del universo y habían sido construidos a semejanza de la sinfonía de la creación.

El tratado de arquitectura más antiguo que se conserva en la actualidad es del siglo I a. C. y es conocido como *Los diez libros de arquitectura*. Fue escrito por Marco Vitruvio Polión (Marcus Vitruvius Pollio), un arquitecto, ingeniero y tratadista teórico que había estado a las órdenes de Julio César, dedicándose a la construcción civil en sus años de madurez. En su tratado, escrito probablemente entre los años 27 y 23 a. C., y de inspiración esencialmente helenística y pitagórica, Vitruvio desarrollaba una serie de escritos dedicados a la descripción de la ciencia de la construcción de edificios, la ingeniería, la mecánica y la gnomónica.[474] La obra fue reeditada en 1486 en Roma y tuvo una enorme influencia en la revitalización de la arquitectura clásica renacentista por su capacidad de sugerencia a los arquitectos y artistas de los siglos XV y XVI. En su capítulo cuarto, Vitruvio describía el concepto de armonía, avisando al lector de que muchos de los términos técnicos utilizados por los romanos eran griegos en origen.[475]

El libro quinto está dedicado a la correcta configuración de algunos edificios oficiales y teatros, y de entre sus doce capítulos merecen ser destacados por su relación con la música los dedicados a «La ubicación del teatro» (capítulo III), «La armonía» (capítulo IV), «Los vasos del teatro» (capítulo V), «El trazado de un teatro» (capítulo VI), «Los teatros griegos» (capítulo VII) y «La acústica de los teatros» (capítulo VIII). La alusión del autor a los «antiguos arquitectos» plantea la evidencia sobre una antigua tradición arcana que contemplaba el uso de una ciencia acústica:

> […] Precisamente por esto, los antiguos arquitectos, siguiendo los rastros de la naturaleza […], hicieron a la perfección las gradas de los teatros y buscaron, a través de cálculos matemáticos y de proporciones musicales, que toda palabra pronunciada en el escenario llegara a los espectadores de la manera más clara y más agradable.**[476]**

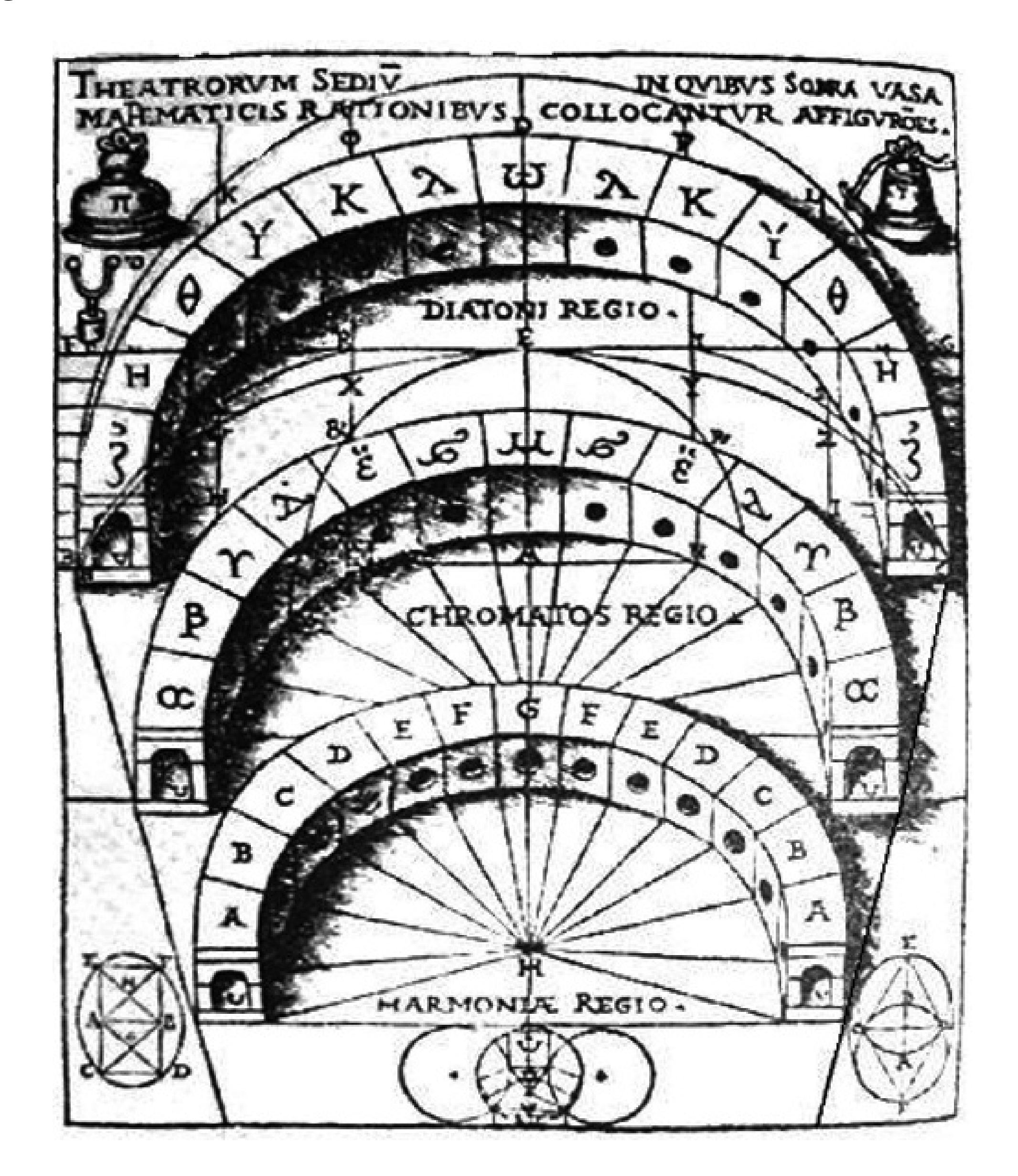
Con respecto a la ubicación del teatro, por ejemplo, Vitruvio describe cómo debe ser la elección de lugares saludables y bien localizados con respecto al viento y al sol, haciendo hincapié en la configuración proporcional entre la grada y el escenario para conseguir una mejor difusión de la voz. Gracias a Vitruvio y al capítulo quinto de su libro décimo conocemos la descripción de un sistema para mejorar las condiciones acústicas de los teatros, basado en el uso de vasos de bronce o de barro que deben contener el espectro de frecuencias resonantes asociadas a la voz humana:

> En base a cálculos matemáticos se harán unos vasos de bronce, en proporción a las dimensiones del teatro. Se fabricarán de modo que cuando se golpeen emitan un sonido acordado en cuarta, quinta y hasta la doble octava siguiendo un orden. Posteriormente, entre las localidades del teatro, se irán colocando en unas celdillas […], de manera que queden separados de las paredes, dejando un espacio vacío a su alrededor y por la parte superior.**[477]**

Vitruvio describe además las técnicas utilizadas por los actores para adecuar la práctica musical a cada teatro, orientando la proyección vocal hacia aquellos elementos arquitectónicos que sirven de amplificador natural:

> Si alguien deseara realizar todo esto a la perfección y sin dificultad, observe el diagrama ajustado a las normas musicales que aparece al final del libro; coincide con el de Aristoxeno, que hizo uso de grandes dosis de habilidad y de esfuerzo para clarificar las distintas modulaciones en

diferentes clases. Si alguien tuviera presente el conjunto de estos cálculos estará capacitado para concluir a la perfección un teatro con toda facilidad, adaptado a la misma naturaleza de las voces, y así logrará un placer muy agradable en el auditorio.[478]



(15.1) Esquema de resonancia acústica de un teatro. En *De architectura*, de Vitruvio, 1521.

En los capítulos sexto, séptimo y octavo, se dedica a describir con minuciosidad el procedimiento geométrico del trazado, para diseñar un teatro con unas medidas proporcionales, así como diversos factores relacionados con la escenografía y la acústica:

La planta o disposición del teatro debe ordenarse de la siguiente manera: de acuerdo al diámetro de la parte más inferior (orquesta), trácese una circunferencia tomando como centro el punto medio de dicho diámetro y

> descríbanse cuatro triángulos equiláteros, a igual distancia, que toquen la línea circular; calcúlense doce partes, como proceden los astrólogos con los doce signos celestes, que guarden proporción matemática respecto a la música de los astros.[479]

Todo el capítulo noveno de su obra está íntegramente dedicado al estudio de los cielos y, como consecuencia, a la medición del tiempo desde los fenómenos astronómicos. Según Vitruvio, las proporciones y la división del teatro responden a cánones que vienen dados en la propia construcción del universo conocido. La relación con la «arquitectura» de los cielos y con la música de las esferas es más que palpable.

El nacimiento de la polifonía. Arquitectura, magia y música

Una de las principales facetas musicales de la Edad Media europea se centraba en la espiritualidad del canto llano, pero el surgimiento durante el siglo XII del nuevo estilo arquitectónico francés, el gótico, dio alas a otra forma musical de rezar a Dios: *la polifonía*.

La polifonía consiste en el arte musical de crear o interpretar melodías diferentes de forma simultánea. Un estilo complejo que desde su creación se enfrentó a la sencillez del canto llano como representación de la humildad cristiana. Frente a la práctica monódica de la alta Edad Media, la jerarquía eclesiástica acabó por tolerar ciertos «experimentos» musicales que se desarrollaron en las catedrales, unos edificios en los que la luz era el elemento metafórico esencial de la iluminación espiritual y que dejaban de ser meros contenedores para el culto, convirtiéndose en más altos y esbeltos para mayor gloria divina.

El desarrollo de la matemática abstracta debió de ser determinante para que una serie de compositores se atrevieran a crear un nuevo lenguaje «vertical», probablemente a imitación de los edificios góticos, creando una superposición de melodías y ritmos que se irían complicando con el paso del tiempo. Sin entrar en grandes complejidades teóricas, la música polifónica de los primeros años del siglo XII estaba basada en ritmos organizados en tres partes, ya que el tres era el segundo número perfecto después de la unidad. Por eso, frente a la libertad del canto llano, los ritmos ternarios fueron primordiales para expresar la esencia de un Dios «triangular» que era al mismo tiempo Padre, Hijo y Espíritu Santo.

La música polifónica se había venido desarrollando en algunos textos desde el siglo X, cuando se documenta el primer tratado teórico que aborda el tema, conocido como *Musica enchiriadis*.[480] Del periodo comprendido entre 1118 y 1220 extraemos únicamente el nombre de dos compositores de la denominada Escuela de Notre-Dame, conocidos como Leonin y Perotin, responsables de los primeros experimentos polifónicos llevados a cabo con cierta entidad.[481] Leonin fue administrador de la catedral parisina entre 1150 y 1160 y, misteriosamente, su música no se conserva en formato original, y puede ser estudiada gracias a las copias guardadas en manuscritos como los de Madrid, Florencia o Wolfenbüttel. Perotin le Grand (el Grande), también conocido en latín como Magister Perotinus Magnus nació en París entre 1155 y 1160 y murió hacia 1230. Es considerado el compositor polifónico más importante de la escuela, llegando a componer obras a tres y cuatro voces de una riqueza inusual hasta el momento.[482]⊕

La polifonía supuso una revolución intelectual en varios terrenos y los autores polifónicos planteaban un incómodo dilema a las autoridades eclesiásticas: ¿era la práctica monódica la única manera de acompañar la oración? Hoy en día no está suficientemente claro el proceso por el cual los compositores se aventuraron a dar ese paso evolutivo, incluso en contra de los recelos de la Iglesia. Pero otra duda importante para los musicólogos es qué ocurrió con la música manuscrita que debería encontrarse en los archivos catedralicios de Notre-Dame de París o Chartres. El motivo por el que no se ha conservado ninguna fuente documental de partituras de estos autores es a día de hoy desconocido y misterioso.[483]

En todo este asunto del pensamiento arquitectónico musical tiene mucho que decir San Bernardo de Claraval (1090-1153), que mandó redactar un tratado muy famoso en el siglo XII: las *Regulae de arte musica*, también atribuido al abad Guy de Charlieu. Para San Bernardo, la música permitía al ser humano experimentar la gloria divina, haciendo resonar las virtudes de la fe, por lo que el placer estético del sonido no se justificaba sin la noble finalidad de modificar la naturaleza del corazón humano.

Pero el origen del pensamiento de San Bernardo se encontraba en San Agustín, cuyas ideas acabaron por unirse con corrientes pitagóricas y neoplatónicas. Para San Agustín, la realidad se manifestaba en el número, por lo que la música (entre otras disciplinas) era necesaria para alcanzar la contemplación de Dios. Siguiendo estas ideas, desarrolló en algunos de sus escritos la idea de la aplicación gráfica de la consonancia musical de los

intervalos de octava (2 : 1), quinta (3 : 2) y cuarta (4 : 3), en edificios proporcionados según el modelo divino de la fe cristiana.

Uno de los primeros teóricos que apuntó la influencia del pensamiento musical de San Agustín en la arquitectura fue Otto von Simson en su obra *La catedral gótica*.[484] En ella Simson describe el proceso de evolución de las ideas agustinas gracias a los filósofos de la escuela catedralicia de Chartres, una institución de base cristiana fundada por el obispo Fulberto (960-1028) y dedicada al estudio del pensamiento antiguo.[485]⊕ Una característica de todos ellos es que desarrollaron una corriente anclada en un platonismo de orientación cristiana interpretado por varios comentaristas, entre los que destaca Martianus Capella.[486] Según Simson, la Escuela de Chartres llevó a cabo la redacción de varios textos cruciales para entender el desarrollo del misticismo numérico de la Edad Media, como el *De sex dierum operibus* (comentario al *De Trinitate* de Boecio); o varios comentarios al *Timeo* platónico y al *De consolatione philosophiae*, del mismo autor. En muchos de estos textos se plantea la idea de que Dios creó el universo mediante una armonía que podía ser reflejada por el hombre al utilizar la geometría como modelo de organización del espacio en una construcción, siguiendo el modelo de la proporción musical.

Simson defiende también que dicha escuela, cristiana pero muy racionalista, basaba casi la totalidad de su pensamiento en la traducción de uno de los diálogos platónicos más importantes de la Edad Media: el *Timeo*. Un texto que se estableció como la única vía de conocimiento del platonismo, hasta las posteriores traducciones de platón realizadas por Marsilio Ficino. El autor de dicha traducción y de su comentario es un filósofo platónico de orientación cristiana llamado Calcidio, que vivió sobre el 350 d. C.[487] El pensamiento de Calcidio permeó en los filósofos de la Escuela de Chartres como Bernardo Silvestre, Teodorico de Chartres o Guillermo de Conches, que realizaron una interpretación cristiana del texto platónico. Según Calcidio la música es crucial para el alma:

> Sin duda, la música embellece el alma de forma racional, llamándola a la naturaleza original y haciéndola tal como el dios artífice la había creado al principio. La música en su integridad está puesta en la voz, en el oído y en el sueño. O sea, que también este sentido es útil para conseguir la filosofía por medio de la investigación sobre lo inteligible.[488]

Las hipótesis de Simson fueron prácticamente calcadas en obras posteriores como el libro de Louis Charpentier titulado *El misterio de la*

catedral de Chartres y en cuyos capítulos se desvela la existencia de un código musical integrado en la estructura de la nave central de la famosa catedral cercana a París. Un edificio que, según el autor, se erige como una especie de instrumento musical «resonante» que genera sensaciones beneficiosas al responder a proporciones musicales. Con la ayuda de un especialista en música litúrgica, el padre Bescond, párroco de la parroquia de Saint-Wadrille, Charpentier plantea que los constructores de la catedral de Chartres utilizaron las proporciones de algunos intervalos musicales para erigir la nave central. Bescond detecta que las proporciones observadas en la elevación de dicha nave responden a una secuencia determinada de intervalos musicales expresados en fracciones matemáticas que coinciden con uno de los modos eclesiásticos que se utilizaban en la liturgia medieval: el modo *dórico*. **[489]**

Los argumentos se basan en la observación de cuatro líneas horizontales ficticias determinadas por algunos puntos clave (cornisas), que responden a una progresión medida mediante un sistema basado en ángulos, y en una unidad desarrollada «a su medida»: el *semicodo de Chartres*, cuya equivalencia es de 0,369 metros. Cualquier músico que lea detenidamente el capítulo puede ser sensible a la liviandad del contenido y la imprecisión de sus términos musicales, especialmente en lo relativo a los sistemas de afinación utilizados durante el siglo XII. A lo largo de todo el texto son varios los ejemplos de errores injustificados, cuya única función es la de «ajustar» los datos que no coinciden con lo que el autor desearía.**[490]** No es mi intención negar que el hecho de la construcción de las catedrales góticas sea en sí un misterio reseñable, pero es necesario no confundir una serie de obras científicas con otro tipo de publicaciones menos serias, que sin aportar pruebas documentales, pretenden disfrazar la simple conjetura de historia documentada.

EL TEMPLO Y EL CUERPO EN EL RENACIMIENTO

Todo el oscurantismo arquitectónico de la Edad Media se reveló merced a un cambio de conciencia notable y al avance de la imprenta durante el Renacimiento. Los secretos de iniciación ritual de las logias medievales de constructores se hicieron públicos gracias a libros en los que la proporción musical, el número y la geometría se convertían en una materia de estudio de una nueva arquitectura. Una disciplina en la que el edificio litúrgico era un

templo simbólico y cuyo equilibrio arquitectónico debería incorporar en sus proporciones la armonía musical del universo.

Y de nuevo volvemos a Vitruvio, ya que las ediciones revisadas de los textos del arquitecto romano poseen en esta época la importante novedad de incluir todo un aparato gráfico como resultado de los avances en la impresión y del incipiente desarrollo del grabado.[491] Los arquitectos renacentistas comenzaron a manejar diferentes ediciones de Vitruvio ilustradas y correctamente traducidas, lo que acabaría por dar forma a un estilo arquitectónico con personalidad propia: la arquitectura renacentista.

Según el estudioso René Taylor en su obra *Arquitectura y magia*, para los arquitectos del Renacimiento el templo y el cuerpo eran un claro reflejo de la inteligencia divina manifestada en la materia.[492] El conocimiento de la edición de Cesariano o Caporali llevó, por ejemplo, a los jesuitas españoles Juan Bautista Villalpando (1552-1608) y Jerónimo de Prado (c. 1550) a desarrollar en sus estudios sobre arquitectura su teoría pitagórica, utilizando la música dentro de los esquemas cosmológicos de los diseños de sus templos. Villalpando fue un jesuita arquitecto, teólogo y escritor que estudió geometría y arquitectura junto al arquitecto de El Escorial, Juan de Herrera. A lo largo de su vida se obsesionó con las proporciones y la construcción del templo de Salomón, al que dedicó una obra en tres volúmenes. La obra fue impresa en Roma por los impresores Vuglietto y Zannetti entre los años 1595 y 1606, aunque las fechas que aparecenen la portada comprenden entre 1596 y 1604.[493]

La relación entre estos arquitectos jesuitas y Juan de Herrera tiene como denominador común la figura del rey Felipe II, un monarca controvertido en cuya biblioteca personal se encontraban numerosos volúmenes de obras esotéricas.[494] Tanto Villalpando como De Prado tenían como objetivo principal desvelar el contenido arcano de las profecías de Ezequiel y delimitar las correctas proporciones del edificio que Salomón construyó para Yavhe, lo que se materializó en las proporciones y esquemas elegidos para la construcción del monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

En la última sección del libro V, Villalpando habla de los aspectos antropomórficos y cosmológicos del templo, pero también de los puramente armónicos y musicales. Su análisis pitagórico utiliza el monocordio para explicar el concepto de proporción armónica.

Y lo que es más importante, asume hechos significativos, como que las proporciones musicales se utilizaban como una medida para delimitar el

espacio entre los triglifos y las metopas de los entablamentos de los templos griegos.

MÚSICA Y ARQUITECTURA EN EL SIGLO XX

A riesgo de resultar esquemático, y por lo tanto injusto, se podría afirmar que desde el Renacimiento y hasta principios del siglo XX la relación entre la música y la arquitectura europeas no sufrió grandes variaciones. La mayor parte de los arquitectos integraron en sus obras las ideas vitruvianas, y la proporción musical (eurítmica y simétrica) formó parte del diseño de todo tipo de edificios bajo criterios tanto ornamentales como estructurales. Pero en el vanguardismo de los primeros treinta años del siglo XX se produjo un importante cambio de mentalidad, un cierto revisionismo de tiempos pasados que aumentó el halo de esoterismo que relacionaba la música y la arquitectura.

A finales del siglo XIX, el arquitecto francés Viollet-le-Duc (1814-1879) se había encargado de la revisión y restauración de algunos de los monumentos góticos más importantes.[495] Este revisionismo decimonónico del arte gótico influyó a su vez notablemente en el pensamiento de Mathila Costiesco Ghyka (1881-1965) un príncipe moldavo que ejerció labores de diplomático y muy aficionado a las matemáticas. En pocas palabras, su obra fue una ferviente defensa de la influencia del pitagorismo en la sociedad occidental y de la pervivencia de los cánones clásicos tanto en la naturaleza como en el arte europeo. Amigo del poeta Paul Valery y del escritor Marcel Proust, dedicó parte de su vida a tratar de explicar la extensa totalidad de los fenómenos naturales, matemáticos y físicos en su relación con el número. Abarcó también el campo de la proporción en la estética dedicando gran parte de su obra al estudio de la proporción áurea desde múltiples y curiosas ópticas, como la botánica, la química o la poesía.[496]

No debemos considerar a Ghyka (formado en un colegio de jesuitas en Jersey) como un autor esotérico en sentido estricto, ya que no promulga ni defiende ningún culto o religión concretos, pero lo cierto es que de la lectura de sus textos podemos extraer material suficiente para delimitar una interpretación que asume el esoterismo y la magia en la historia como un proceso formativo más. Ghyka entendía la teoría musical como parte del patrimonio heredado por la civilización occidental del legado de Pitágoras. Su obra, erudita y bienintencionada, relaciona la música con la arquitectura como una consecuencia de las correspondencias entre el hombre y el medio natural.

En sus páginas encontramos la idea pitagórica de que la proporción áurea se manifiesta en la euritmia de la naturaleza, por lo que el ser humano ha plasmado en formas artísticas aquello que ha recibido en su genética y en su estética.

El centro del análisis de Ghyka es el papel social del ritmo y el rito, analizados desde una visión global que implicaba otros factores como el orden y la armonía de cualquier obra de arte. En *El número de oro* describe, por ejemplo, cómo desde la Antigüedad las proporciones musicales delimitaron la construcción de los edificios. De hecho, en uno de los capítulos del libro, que lleva el sugerente título musical de «La orquestación de los volúmenes y la armonía arquitectónica», es capaz de resumir en una lámina la relación entre la escala pitagórica y los espacios entre las columnas del Partenón ateniense, característica que hace extensiva a todos los templos clásicos de la Grecia antigua.

Las afirmaciones de Ghyka fueron bien recibidas por algunos arquitectos contemporáneos, como Le Corbusier (1887-1965), para el que la música era un arte que compartía con la arquitectura las características del tiempo y del espacio. Ambas disciplinas dependían de la medida y la proporción; y permitían una cierta organización de las sensaciones. El arquitecto francés había creado un patrón amparado en una estética clásica con fuertes referencias a la Antigüedad, pero bajo el filtro de las nuevas propuestas arquitectónicas del siglo XX. Le Corbusier llegó así al concepto del *modulor*, un canon de medida que había comenzado a desarrollar en 1945 y que estaba basado en las proporciones áureas del cuerpo humano, así como en una codificación matemática que permitía al hombre definir su tendencia natural hacia el orden.

Y en el estudio parisino de Le Corbusier había ingresado un joven y prometedor arquitecto que revolucionó el mundo de la música y cuyo concepto espacial poseía una fuerte vinculación con el arte sonoro: Iannis Xenakis (1922-2001). Xenakis se había instalado en París en 1947 y desde sus comienzos integró la música como parte de su visión de la arquitectura vanguardista, renegando del serialismo y del vanguardismo aleatorio. Xenakis defendía la aplicación de la aleatoriedad en el proceso de composición frente a las nuevas propuestas de composición aleatoria musical, como la *música electrónica* pura o la denominada *música concreta*.[497] A partir de 1954 comenzó a experimentar con una música compuesta por procedimientos aleatorios predecibles, que denominó *música estocástica*.[498]

> En 1954 originé una música construida en base al principio de la indeterminación; dos años más tarde la llamé «música estocástica». Las leyes del cálculo de probabilidades entraron en la composición por pura necesidad musical.[499]

Alumno de Darius Milhaud y de Olivier Messiaen, Xenakis era algo así como una especie de pitagórico contemporáneo, pero racionalista gracias a su sólido conocimiento de campos como la física, la arquitectura y las matemáticas. Aplicó en su música varias de las tesis defendidas por Le Corbusier, especialmente el uso del *modulor*, sobre todo en el monasterio de La Tourette y en el Pabellón Philips, diseñado para la Exposición Universal de 1966. Pabellón que fue el origen de la ruptura entre los dos arquitectos porque Xenakis no apareció en el proyecto, ni siquiera como coautor.

En la metáfora sonora planteada por Xenakis, un edificio debe tratar de convertirse en un «poema electrónico» mediante elementos de iluminación, color y sonido. Por eso, toda la obra musical del compositor está plagada de conceptos matemáticos y arquitectónicos, como en el caso de *Metástasis* (1954), *Achorripsis* (1958), *Diamorfosis* (1957) *Oriente-Occidente* (1960), *Polytopes* (1967-70) y *Diatope o la Leyenda de Eer* (1975-1977).[500]⊕

Capítulo 16
CONTRAPUNTOS SECRETOS. CÁBALA Y AZAR

La música, el teatro y la danza son medios
para expresar el alcance espiritual.
La música y la danza eran dos de las siete ciencias
que una persona necesitaba dominar
antes de poder acercarse a la cábala.

MICHAEL LAITMAN (1946)
Presidente del Instituto de Investigación de la Cábala

El sonido emitido por un ama de casa mientras
cocina no es música, pero si yo lo grabo,
entonces se convierte en música.

KARL HEINZ STOCKHAUSEN (1928-2007)

La cábala es una corriente del judaísmo místico que ha derivado en multitud de ramificaciones e interpretaciones, algunas más acertadas que otras, especialmente en el siglo XX. Y es que entre los sectores religiosos más tradicionales del judaísmo despiertan un recelo especial aquellos colectivos que utilizan la cábala para lucrarse, como el caso del Kabbalah Center, una organización fundada por Phillip Berg y exenta de impuestos desde 1988, cuyos beneficios pueden llegar a ser de unos diez millones de dólares, solamente en su delegación de Nueva York, a uno de cuyos centros pertenece la cantante Madonna. No es gratuito, por tanto, que el estudiante de Kabbalah Sandy Gallin trabaje como mánager de cantantes famosas como Mariah Carey o Dolly Parton, entre otras.

Adentrémonos pues en el terreno de la cábala seria, necesario para entender su relación con la música. La literatura antigua de los judíos definía el término *kabbalah*, pronunciado *cábala*, como un conjunto de doctrinas para entender a Dios mediante el estudio del mensaje contenido en los primeros cinco libros de la Biblia (Pentateuco).[501] Entre otras materias, los cabalistas simbólicos estudian el significado de las palabras desarrollando técnicas como el *notaricon* que estudia los acrósticos formados por las frases; la *temurá*, que

desvela el significado de la combinación de las letras de una palabra o la *gematria*, que analiza el valor numérico de cada letra, palabra o frase mediante una asociación entre números y letras en un código formado por los 22 caracteres hebreos:

A	א	1
B, V	ב	2
G	ג	3
D	ד	4
H	ה	5
V, U, W, F	ו	6
Z	ז	7
J	ח	8
T	ט	9
I, Y	י	10
K	כ	2
L	ל	30
M	מ	40
N	נ	50
S	ס	60
O	ע	70
P	פ	80
Ts	צ	90
Q	ק	100
R	ר	200
Sh	ש	300
T	ת	400

(16.1) Los valores numéricos de los caracteres hebreos.

En hebreo, algunos caracteres varían su sonido al ir en posición final de palabra:

K (final)	ך	500
M (final)	ם	600
N (final)	ן	700
P (final)	ף	800
Ts (final)	ץ	900
Alef	א	1.000

(16.2) Los valores numéricos de los caracteres hebreos de sonido variable.

Pero el análisis de una palabra puede variar según el tipo de alfabeto que se utilice. Durante el Renacimiento y el Barroco, la cábala comenzó a mezclar elementos de interpretaciones teológicas y metafísicas, dando pie al desarrollo de la denominada cábala cristiana, que utiliza 23 o 24 letras del alfabeto latino, y que tuvo que ser matizada para evitar el peligro de caer en herejía. **[502]** El siguiente, sería un ejemplo de cuadro cabalístico basado en los caracteres latinos y que incorpora las notas musicales en notación alemana:

1	A	La
2	B	Si
3	C	Do
4	D	Re
5	E	Mi
6	F	Fa
7	G	Sol
8	H	Si
9	I, J	
10	K	
11	L	
12	M	
13	N	
14	O	
15	P	
16	Q	
17	R	
18	S	
19	T	
20	U, V	
21	(W)	
22	X	
23	Y	
24	Z	

(16.3) Los valores numéricos del alfabeto latino y las notas musicales.

Ciertos tratados medievales judaizantes como el *Ars memorativa* de Ramón Llull (1232-1315) tuvieron mucha influencia en la obra de pensadores como Angelo Berardi (1636-1694), que formaba parte de un grupo de compositores que dedicaron sus esfuerzos a desentrañar las claves del contrapunto especulativo y combinatorio desde la creencia cabalística. Como en el tratado *Miscellanea musicale*, uno de los pocos que defiende desde el judaísmo las correspondencias entre sonidos, cualidades, elementos, planetas y jerarquías angélicas. En su texto sobre la lira del rey David, Berardi analiza el significado de sus diez cuerdas, comparándolas con los diez *sefirots* o emanaciones de Dios, promulgadas por el misticismo judaico.**[503]**

JOHANN SEBASTIAN BACH. EL COMPOSITOR DE LOS NÚMEROS

Parece ser que, utilizando sistemas cabalísticos, algunos compositores desarrollaron una versión intelectual de la música que les permitía integrar su

propio nombre encriptado en sus obras, así como desarrollar conceptos simbólicos y religiosos. Por ejemplo, varios musicólogos dicen haber encontrado un código secreto en las notas compuestas por Johann Sebastian Bach (1685-1750), a quien su conocimiento de la cábala cristiana le llevaba a encriptar en su música ciertos aspectos simbólicos. Pero frente a este Bach cabalista y enigmático, deberíamos tener en cuenta el testimonio de su propio hijo, Carl Phillip Emmanuel, que en una carta a Goldbach fechada en 1712 escribía: «El difunto (Bach) no era como […] todos los auténticos músicos, amante de los secos asuntos matemáticos». ¿Con cuál de los dos Bach quedarnos?

Lo cierto es que durante la época en que vivió Bach, la tradición simbólica se había representado en los tratados de emblemas y en una iconografía derivada de los enigmas, el cálculo numérico, los criptogramas y los jeroglíficos, que el músico pudo haber reinterpretado muy a su manera. Sus obras más enigmáticas pertenecen mayoritariamente a su última etapa de creación, cercana a 1740, cuando se encontraba más cerca de una música especulativa, quizás producto de sus lecturas de fuentes herméticas medievales y renacentistas o incluso de sus contactos con la masonería, como ya hemos visto anteriormente.

Una de las personas que se ha fijado especialmente en la figura de Bach y en sus técnicas secretas de encriptación es Helga Thoene.[504] Esta estudiosa defiende que en las *Sonatas y partitas para violín solo* (BWV 1001-1006) el compositor rindió un homenaje a su esposa Maria Bárbara, fallecida mientras realizaba uno de sus viajes profesionales. Su estudio se centra en la demostración de que la «Ciaconna» de la *Partita en Re menor* es una composición funeraria dedicada a su mujer, cuya base es la utilización de melodías preexistentes. Concretamente, utilizó *Christ Lag in Todesbanden*, un coral luterano aludido en la primera parte de la partita, así como algunos pasajes de la *Pasión según San Juan* como *Jesu, deine Passion will ich jetz bedenken* que aparecen en su segunda sección, o *Nun lob, mein Seel den Herren*, en la tercera parte. Según Helga Thoene, los corales son también citados en otras obras de la colección, como las tres sonatas *Da Chiesa*, destinadas a celebrar las fiestas de Navidad, Pascua y Pentecostés.[505]⊕

Thoene remite al uso de técnicas propias de la gematria cabalística por parte de Bach. Así, *Christ lag in Todesbanden*, de la Chacona anteriormente citada, utiliza treinta y siete notas, las mismas que concuerdan con el monograma griego de Cristo (XP=37) (X=22 P=15). Una interpretación que también atañe a la *fughetta* del preludio coral *Diess sind die heil’gen zehn*

Gebot (estos son los sagrados diez mandamientos, BWV 679) cuyo motivo fugado aparece diez veces, una por cada mandamiento, o al coro de la *Pasión según San Mateo* «Herr, bin ichs» («Señor, ¿seré yo?»), donde once apariciones de la misma frase representan cada uno de los distintos apóstoles, a excepción de Judas.[506]⊕

Otros investigadores que defienden la idea de un Bach numerologista son Marius Kasbergen y Kees van Houten, que afirman que Bach «construyó su música en base a complicados cálculos esotéricos que abarcan aspectos sobre su propia biografía».[507] Según su estudio Bach utilizó códigos de los rosacruces, a los que conoció durante su estancia en Weimar entre 1713 y 1717. Después de realizar cálculos complicados y de combinar compases con los corales de presentación en el templo, Navidad y año nuevo, los dos autores establecen la cifra de 307 como un equivalente rosacruz del año 1685 (nacimiento de Bach). Si a esta cifra le sumamos los corales de Adviento, el resultado es 372, que correspondería a 1750, año de su muerte. Sumando los corales de Pasión y de Pascua, el resultado es 287 (Bach murió un 28 de julio o «28-7»). Pero el asunto numerológico no queda ahí, ya que otra de las obras estudiadas por estos investigadores es el *Arte de la fuga*, que Bach organizó en función a su número de compases en una estructura de tipo A-B-C. La parte A, los cuatro primeros *contrapunctus*, suman en total 372 compases, cifra equivalente como hemos visto al año «rosacruz» de su muerte. La parte C, formada por cuatro cánones (*alla Octava*, *Decima*, *Duodecima* y *Per Augmentationem*) suman también 372 compases. Entre las dos se encuentra la parte B, cuyo número de compases nos ofrece el resultado de 1.378 compases, o el año cristiano de la muerte de Christian Rosenkreutz.

A (Contrapunctus)		
I	78	
II	84	
III	72	
IV	138	372
V	90	
VI	79	
VII	61	
VIII	188	
IX	130	
X	129	
XI	184	
XIIa	56	

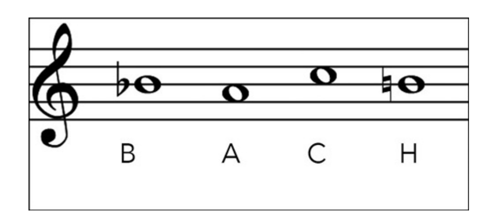
B (Contrapunctus)		
XIIb	56	
XIIIa	71	
XIIIb	71	
XIV	239 + 33	
XIIb	56	
XIIIa	71	
XIIIb	71	
XIV	239 + 33	1.378

C (Cánones)		
1	103	
2	82	
3	78	
4	109	372

(16.4) Estructura del *Arte de la fuga*: A (*contrapunctus*) B (*contrapunctus*) C (cánones).

Pero ocurre que el análisis de Kasbergen y Van Houten no repara en un detalle tan primordial como que el *Arte de la fuga* es una obra incompleta, por lo que sus afirmaciones al respecto se pueden considerar bastante forzadas, lo que desdibuja aún más sus extravagantes y arbitrarias conclusiones.**[508]⊕**

El caso más conocido sobre Bach y la encriptación numérica está en su propio nombre. Las letras que forman el apellido Bach (B, A, C, H,) son la expresión de alturas musicales en base al sistema de notación alemana, que era codificado en sus partituras como una melodía musical compuesta por las notas B=Si bemol, A=La, C=Do y H=Si natural.



(16.5) El nombre de Bach cifrado en una partitura.
B (Si bemol), A (La), C (Do) y H (Si).

Otra interpretación numerológica consiste en asignar una letra a su número de orden en el alfabeto (A = 1, B = 2, C = 3, etc.). Así el nombre B. A. C. H. es una transposición gemátrica del número 14 (B = 2 + A = 1 + C = 3 + H = 8), constantemente citado en los diferentes análisis sobre el enigma musical del repertorio bachiano. El *Cantus firmus* del coral para órgano *Vor deinen Thron tret' ich* (*Ante tu trono comparezco*, BWV 668), tiene catorce notas en su primera línea y cuarenta y una en total. El número 41, además de ser la inversión del 14, es el resultado gemátrico del nombre J. S. BACH (9 + 18 + 2 + 1 + 3 + 8). Por lo tanto, y siguiendo la línea de algunos autores, es posible realizar otras operaciones con la palabra BACH, como multiplicar los valores de sus números, obteniendo la cifra 48 (2 × 1 × 3 × 8), que un cabalista como Friedrich Smend consideraría equivalente al valor de la suma de las letras I. N. R. I. (9 + 13 + 17 + 9).

Este sistema de encriptación de una palabra fue utilizado por Bach en varias ocasiones a lo largo de su obra, pero también otros muchos compositores lo incluyeron en sus composiciones, desarrollando melodías sobre el nombre B. A. C. H. Tal es el caso de Beethoven, Schumann, Liszt, Brahms, Schönberg o Pendereçki. Shostakovich, en cambio, encriptaba su propio nombre bajo las cifras D (Dimitri) S C H. (Re, Mi bemol, Do, Si natural).

La gran discusión entre los musicólogos expertos en Bach es si se deben tomar en serio este tipo de estudios numerológicos sobre las composiciones del maestro alemán. La mayor parte prefieren pensar que en los casos en los que hay elementos coincidentes, forman parte de la casualidad y de un análisis sesgado. Sin menospreciar la labor de estudiosos como Kasbergen, Van Houten, Thoene o Smend, debemos decir que sus afirmaciones poseen un cierto tono de exageración y una excesiva flexibilidad. Ante este tipo de teorías es imposible no hacerse preguntas lógicas sobre por qué Bach escondería este tipo de técnicas, si las utilizaba de manera consciente, o si lo que parecen importantes asuntos filosóficos no serían más que juegos musicales basados en su portentosa capacidad.

Aunque no hay ningún documento que demuestre la creencia de Bach en la ciencia de la cábala, sí es posible demostrar su ingreso en el año 1747 en una curiosa Sociedad de la Ciencias Musicales (Musikalischen Wissenschaften), que había sido creada en 1738 por su alumno Lorenz Christoph Mizler, un profesor de Teología. A la sociedad de Mizler pertenecieron músicos como Häendel, Telemann o Leopold Mozart, que finalmente no llegaría a hacer efectiva su pertenencia. Los miembros de la sociedad no podían ser más de veinte y los candidatos a nuevos miembros debían aportar una obra especulativa como presentación, por lo que Bach compuso su *Canon triplex* a seis voces, que se encuentra en uno de los más conocidos retratos del compositor, realizado por Elias Gotlobb Haussmann. Es posible que parte del catálogo más intelectual de Bach se deba a la obligación de presentar una obra por año a dicha sociedad, lo que pudo dar lugar, entre otras obras, a las variaciones canónicas sobre *Von Himmel hoch* o el *Arte de la fuga*. Y cuenta la leyenda que Bach dilató su incorporación para poder ser el miembro número catorce.[509]⊕

El año en que Bach ingresó en la Sociedad de las Ciencias Musicales (1747), fue también el que realizó una de sus obras con mayor contenido matemático: la *Ofrenda musical* (BWV 1079), una serie de cánones compuestos con técnicas enigmáticas.[510]

En ese año, Bach realizó un viaje para visitar a su hijo en Postdam, donde a su llegada fue invitado por el emperador Federico II a una cena en su palacio. Bach, que había sido llamado por Federico con la mayor premura al conocer su llegada, consiguió que el rey de Prusia se saltara el protocolo e interrumpiera su celebración haciendo levantar a sus invitados para brindar todos los honores al gran maestro. Prácticamente sin dejarle tiempo para cambiarse, el rey le invitó a que probara sus nuevas adquisiciones de instrumentos musicales. Parece ser que Bach pidió la participación del propio rey al sugerirle la composición de un tema musical que el monarca improvisó al instante. Federico, que era un músico aficionado y tocaba la flauta bastante bien para poder improvisar, pidió a Bach que retomara el tema «Real», algo que el compositor hizo de una manera genial. Pero en los meses siguientes, su espíritu perfeccionista le llevó a seguir desarrollando dicho motivo para confeccionar la versión final de la obra en la que estuvo trabajando alrededor de un mes y que acabaría por ofrecer al rey como un regalo personal.[511]⊕

Pero ¿por qué es curiosa esta *Ofrenda musical*? Para la mayor parte de musicólogos, Bach se limitó a componer un obsequio para el emperador siguiendo una tradición de música enigmática que se había desarrollado desde la Edad Media y que tuvo su apogeo a finales del Barroco. Sin embargo, algunos investigadores han llegado a afirmar que en la *Ofrenda* Bach cifró un mensaje masónico del rey utilizando la tonalidad de Do menor, que junto con Mi bemol mayor eran utilizadas muy a menudo por los compositores en las partituras destinadas a los rituales masónicos.[512] El motivo musical de la ofrenda se compone de una tríada que se asocia a *los tres oficiales* de la logia. Las dos siguientes notas del tema son la superior e inferior (La bemol y Si natural), que representan a los *diáconos junior y senior*. Los tres bemoles de la armadura forman un triángulo que representa gráficamente al Gran Arquitecto del universo y son una especie de código para los masones músicos:



(16.6) La melodía masónica de Bach atribuida al emperador.

La *Ofrenda musical* ha recibido también otro tipo de interpretaciones algo más escolásticas (y científicas) como la de Ursula Kirkendale, que en uno de sus artículos asocia cada una de las partes de la obra con las secciones principales del discurso propuesto por Quintiliano en su *Institutio oratoria*.

[513] Una de las curiosidades de la partitura se encuentra en la dedicatoria de Bach al rey, en la que escribió la frase *Regis iussu cantio et reliqua canonica arte resoluta*, que significa: «Por mandato del rey, la melodía y lo restante está resuelto según el arte del canon». Pero si nos fijamos en esta frase, la inicial de cada una de las palabras latinas forma un acrónimo encriptado en la palabra *Ricercar*: (R)egis (I)ssu (C)antio (E)t (R)eliqua (C)anonica (A)rte (R)esoluta, lo que es bastante poco probable que sea una coincidencia.

Al analizar los títulos de los cánones nos damos cuenta de que Bach hacía gala de la estrecha relación de confianza que mantenía con el rey. En el *Canon a 2, por aumentación y movimiento contrario,* Bach escribe *Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis*, lo que significa: «Que la fortuna del rey aumente igual que lo hace el valor de las notas de este canon». También en el *Canon a 2 por tonos* Bach acompaña la partitura con la frase *Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis,* cuyo significado es: «Que la gloria del rey ascienda igual que lo hace la modulación ascendente».[514] La alusión de Bach a la interacción del emperador se completa también con el texto que acompaña a los cánones *a 2* y *a 4* de la segunda hoja del manuscrito, donde aparece la frase *Quærendo invenietis* («Buscando encontrarás»).

En otro de los cánones denominado «cancrizans» o del «cangrejo» Bach desarrolla una composición que utiliza melodías que pueden ser leídas en ambas direcciones como palíndromos musicales. Una técnica que ya había sido desarrollada desde el siglo XIV por Guillaume de Machaut (1300-1377) en su obra a tres voces *Mi fin es mi comienzo y mi comienzo es mi fin*, uno de los primeros ejemplos conocidos de música palindrómica.[515]
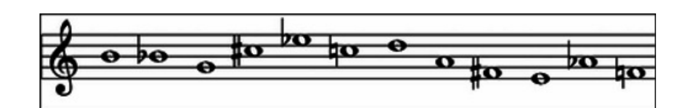
Además de la cábala y la numerología, otra de las inquietudes que Bach pudo tener a lo largo de su vida fue su conocimiento de la alquimia. El investigador David Yersley en su interesante obra *Bach y los significados del contrapunto* apunta la posibilidad de que el músico fuera un conocedor del arte de la transmutación de los metales gracias al interés que esta disciplina había despertado en su primo Johann Gottfried Walter a partir de 1730.[516] Walter era poseedor de numerosas obras alquímicas, como el *Kunst-Kammerer* o el *Musicalisches Kunstbuch*, cuyo autor era el músico alquimista Johann Theile. En las partituras de Theile los cánones se despliegan en formas inusitadas, como en el caso de su *Harmonischer Baum* (*Árbol armónico*) en el que la partitura establece una analogía entre el árbol de la sabiduría y el contenido de la partitura, que se halla organizado gráficamente en forma de árbol.[517]⊕ Uno de los amigos de Johann Gottfried Walter, a quien notificaba su pasión por la alquimia, era Heinrich Bokemeyer, compositor muy cercano

a ideas ocultistas y autor de interesantes tratados alquímico-musicales como *Die canonische Anatomie* (*La anatomía de los cánones*, 1723), que llegó a manos de Bach gracias a su primo. Esta tradición alquímico-musical se había transmitido conceptual e iconográficamente en una serie de obras cruciales como el *Splendor solis* (1598) de Salomón Trísmosin, la *Atalanta fugiens* (1618) de Michael Maier, el *Liber mutus* (1677) o el *Geheimes und Verborgenes Chymisches Laboratorium* (1739), que pudieron llegar a manos de Bach o incluso formar parte de su biblioteca personal.**[518]**

ARNOLD SCHÖNBERG. AMAR EL DOCE, ODIAR EL TRECE

Un compositor fuertemente ligado con la figura de Bach fue Arnold Schönberg (1874-1951), quizás el primero que se atrevió a escapar radicalmente del lenguaje tonal. Su música, de una personalidad muy incisiva, aporta una serie de innovaciones que fueron determinantes para el desarrollo de la nueva conciencia musical del siglo XX. Schönberg investigó en procedimientos de composición derivados de las matemáticas, creando un nuevo sistema que sería llamado con posterioridad *dodecafonismo*.

Concretamente, tituló su sistema *Method of Composing with Twelve Notes Related only to One Another* (*Método para componer con doce notas relacionadas entre sí*), también conocido como *música serial* o *serialismo*.**[519]** El primer uso del término «serie» aplicado a la música se le atribuye a René Leibowitz en el año 1947 y ya Humphrey Searle lo utiliza en inglés como una traducción de la expresión alemana *Zwölftontechnik* (técnica de doce tonos) o *Reihenmusik* (música serial).



(16.7) Una serie dodecafónica, formada por los doce semitonos posibles.

Pero ¿qué es lo que inventó Schönberg? El compositor concibió la idea de utilizar series de doce notas en una matriz que le permitía combinarlas para crear nuevas series, tomando como referencia las permutaciones originadas con la escala de doce notas o cromática.

Este tipo de técnicas seriales hizo que la relación de Schönberg con los números fuera muy estrecha, lo que seguramente determinó otras pasiones, como su gran afición por el ajedrez y por las cartas, y le acercó al mundo de la cábala, que conocía por su condición de judío. Aunque para algunos

musicólogos sus creencias no fueron determinantes en su música, ya que en su última etapa de composición retomó el judaísmo más como una especie de rebeldía frente al nazismo que como una posición religiosa.[520]

Es evidente que Schönberg utilizaba los números como estructura de sus obras musicales, como se puede observar en uno de sus manuscritos expuesto en el museo de la música de Viena, en el que una anotación sobre la ópera *Moses und Aron* contiene un esquema de compases formado por cifras que son múltiplos de ocho: 32 16 16 32 16 48 96 = 256.[521]⊕ Curiosamente, el título de esta ópera utiliza el nombre de Aarón escrito solo con una «a», debido a que Schönberg padecía de *triscaidecafobia*, un miedo patológico al número trece que le hizo llegar a retirar la vocal repetida, convirtiéndola en *Moses und Aron*.

Otro caso similar es el de *Pierrot Lunaire*, estrenada en Berlín en 1912 y compuesta de veintiún poemas divididos, según el propio compositor, en «tres veces siete». El *opus* de la obra es el número 21 (7 × 3) y fue comenzada el 12 de marzo de 1912.[522]⊕ La partitura está llena de alusiones al número siete, tanto en los ritmos internos utilizados como en los motivos musicales de siete notas. En este caso, y como si de una terapia se tratara, cada poema escogido por Schönberg como texto para el *Pierrot* se compone de trece líneas divididas en una secuencia de 4 + 4 + 5 líneas. ¿Sería casualidad que Schönberg naciera en Viena un 13 de septiembre de 1874 y que muriera en Los Ángeles un 13 de julio de 1951?

La música del azar

Con el nacimiento de las vanguardias a principios del siglo XX comenzaron a utilizarse dos técnicas de composición que integraban el uso del azar en el proceso musical. Por un lado, una serie de compositores concibieron la utilización de procedimientos aleatorios (juego de dados, tiradas de moneda, etc.) para realizar una partitura según un modelo matemático más o menos complicado. Otros, sin embargo, trataron la aleatoriedad más como una realidad sonora que como un procedimiento compositivo, ofreciendo al intérprete una serie de variables aleatorias para interpretar durante el concierto.

Pero el uso del azar en la música no se creó en el siglo XX. Parece ser que Guido de Arezzo había concebido ya en la Edad Media la idea de desarrollar una especie de juego aleatorio que asociaba las vocales a distintos sonidos, lo que implicaba que, al leer un texto escrito, un cantante podía cantar

determinadas notas en función de las vocales que contuviera. Pero la historia de la música fecha las primeras composiciones aleatorias significativas en el siglo XV, como en el caso de la *Missa cuiusvis toni* (de cualquier tono) del compositor Johannes Ockheghem (1410-1497). Una obra considerada uno de los primeros experimentos polifónicos en los que se plantea la posibilidad de ejecutar aleatoriamente la partitura de cuatro maneras diferentes, correspondientes a cada uno de los principales modos litúrgicos.[523]⊕

El origen etimológico de la palabra aleatorio es la palabra latina *alea* que hace alusión a los dados, cuya imagen estaba asociada normalmente a una connotación negativa propia del vicio del juego o el riesgo del azar. Según Johann Weinreich en su *Alea teórico-practica* (Erfurt 1622), la palabra Alea (o «suerte» en latín) era un acróstico que significaba *Antiquis Legibus Est Adversa*, y cuya versión alemana derivó en *Aller Leister Ein Anfang* (El principio de todos los problemas).

En 1520, Girolamo Cardano había escrito su *Liber de ludo aleae*, relacionando la probabilidad con el cálculo orientado hacia el juego; y unos cien años después, en 1620, Galileo Galilei publicaba su obra sobre los dados *Delle scoperte de i dadi*. Pero ya en 1514, Octaviano Petrucci había publicado el *Missarum Josquin liber tertius*, entre cuyas misas se encuentra una misa «de los dados», una misa *parodia* de autoría dudosa, basada en la canción «N'arais ja jamais mieulx», de Robert Morton.[524]⊕ En la partitura, cada uno de los movimientos de la misa se encuentra precedido por un par de dados que esconden un mensaje oculto, «descubierto» por el impresor. En el *Kyrie*, los números son (2/1), en el *Gloria* un (4/1) en el *Credo* un (6/1) y en el *Sanctus* un (5/1), siendo el *Agnus Dei* la única parte que no lleva asociada ningún par de dados. Los puntos de los dados indican la relación proporcional entre los valores de la canción original y los del *cantus firmus* utilizado para componer la misa. Esto quiere decir que en el *cantus firmus* del *Kyrie* los valores utilizados son proporcionalmente el doble que en la canción original de Morton y nos permiten averiguar la melodía dentro del entramado polifónico.

Continuando con los dados, si hubo una época en la que despertaron una fascinación especial fue la segunda mitad del siglo XVIII. Inspirados por la influencia del *Ars combinatoria* de Ramón Llull y la estadística, en el Siglo de las Luces se calculaban todo tipo de probabilidades, por lo que al hilo del entretenimiento surgieron los denominados *Musikalische Würfspiel* (juegos de dados musicales) que permitían obtener composiciones aleatorias con la ayuda de unos dados y unas tablas de compases musicales prefijadas.

Cada juego de dados musical incluía una partitura fragmentada y aparentemente en desorden, que permitía a cualquier persona que dispusiera de un par de dados componer, por ejemplo, un minueto o un trío, eligiendo los compases al azar. Para ello se utilizaba una plantilla de columnas y filas con casillas que representan cada uno de los compases de la partitura desordenada. Las columnas se asocian normalmente a distintas letras en orden ascendente y las filas a una serie de números que son elegidos según la tirada de dados.

Una de las primeras fuentes de este tipo es la obra de autor anónimo *Der Würfel als Compositeur: Ein musikalischer Scherz*. (*Los dados en la composición: una broma musical*) y es conocido también otro manuscrito de 1781 de Maximilian Stadler, compuesto en Viena con el título de *Musikalisches Würfelspiel zur Komposition von Menuetten und Trios für Klavier* (*Juego de dados musical para componer minuetos y tríos con piano*). Aunque quizás el caso más citado de todos es la obra atribuida a Mozart, *Musikalisches Würfelspiel* (*Juego de dados musical*, 1793, K516f).

En el siglo XVIII no existían los ordenadores, pero hoy en día es bastante fácil realizar un programa que permita componer una partitura casi al momento.[525] Es lógico pensar que ante unos cuantos compases las combinaciones de un juego de dados musical podrían repetirse y generar minuetos o tríos bastante parecidos, aunque la realidad matemática es otra. Calcular las posibilidades combinatorias de un minueto mozartiano compuesto con su juego de dados nos ofrece la cifra astronómica de 1116.[526] Pero si además del minueto hubiéramos realizado el trío con el mismo procedimiento, deberíamos multiplicar 1116 por 616, que resumido es igual a [1.3 × (1029)], número que no recomiendo escribir si no se está cargado de paciencia.

Ya en el siglo XX, el compositor norteamericano John Cage experimentó en muchas de sus obras con una cierta «pérdida del control» de los elementos musicales, en un uso del azar que se encontraba insertado en un pensamiento filosófico de mayor complejidad. Entre sus herramientas musicales se encuentran también las tiradas aleatorias, especialmente relacionadas con la disciplina china de la adivinación denominada *I Ching* (*Libro de los cambios*). Los sesenta y cuatro hexagramas del *I Ching* representan estados de ánimo del ser que son utilizados por Cage en su obra *Music of Changes* (*Música de cambios*, 1951) como una manera aleatoria de determinar variables musicales como la duración, la altura, la intensidad o la densidad sonora. Es también conocido el interés de Cage por la gematria judaica,

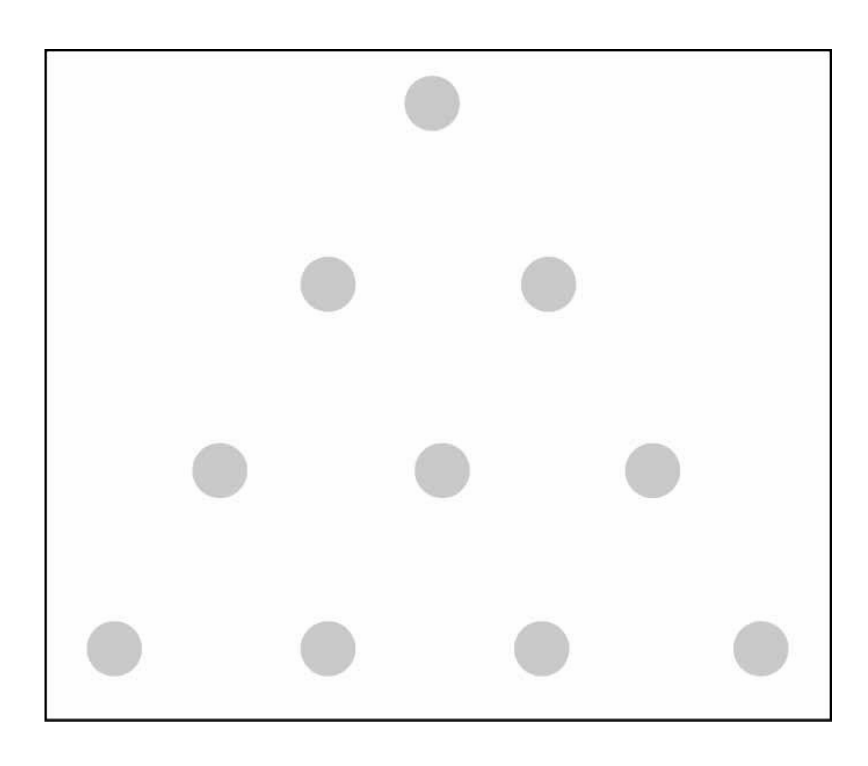
especialmente gracias al prólogo que escribió para un libro sobre Arnold Schönberg y la numerología.[527] Cage, para quien el número 16 tenía una importancia especial, transformaba su apellido en 3 (C) + 1 (A) + 7 (G) + 5 (E), cuya suma es 16.[528]⊕

Probablemente la obra más conocida de John Cage, sea *4’ 33’’* una partitura zen en tres movimientos y formada por silencios, en la que solo se necesita un cronómetro para medir los 4 minutos y 33 segundos de su duración. Así, un auditorio entero, en un silencio teórico, puede llegar a percibir la manifestación sonora de multitud de elementos como crujidos de las sillas y suelo, toses, ruidos de ropa, murmullos, abanicos, puertas o incluso el propio sonido de la respiración. Por eso, cada interpretación de *4’ 33’’* es una obra diferente basada en el silencio y en aquello que aparentemente no somos capaces de escuchar.

Anexo
DE PITÁGORAS AL TEMPERAMENTO IGUAL. EL MISTICISMO NUMÉRICO-MUSICAL

El objetivo principal de este anexo es ofrecer una información complementaria para aquellos lectores con algunos conocimientos musicales que deseen profundizar en la historia de los sistemas de afinación. Nos ayudará a entender la importante influencia de la matemática en la teoría musical y, por extensión, el concepto filosófico-mágico que el arte sonoro poseía en la Antigüedad.[529]

Como hemos visto en los primeros capítulos, sabemos muy poco acerca de las teorías musicales de las civilizaciones mesopotámicas o egipcias, por lo que, de manera convencional, se define el sistema de Pitágoras como el primer sistema de afinación reglado de la música occidental. La mística numérica de las primeras comunidades pitagóricas planteaba la existencia de los números como entidades reales y perfectas. Su *aritmología* representaba la imagen de Dios mediante un concepto geométrico, un triángulo denominado *tetraktys* formado por una sucesión de diez puntos, dispuestos según la progresión: 1, 2, 3, 4 y en cuya suma (10) se encontraba el misterio de todo el universo (1 + 2 + 3 + 4 = 10).



(A. 1) La *tetraktys* de los pitagóricos.

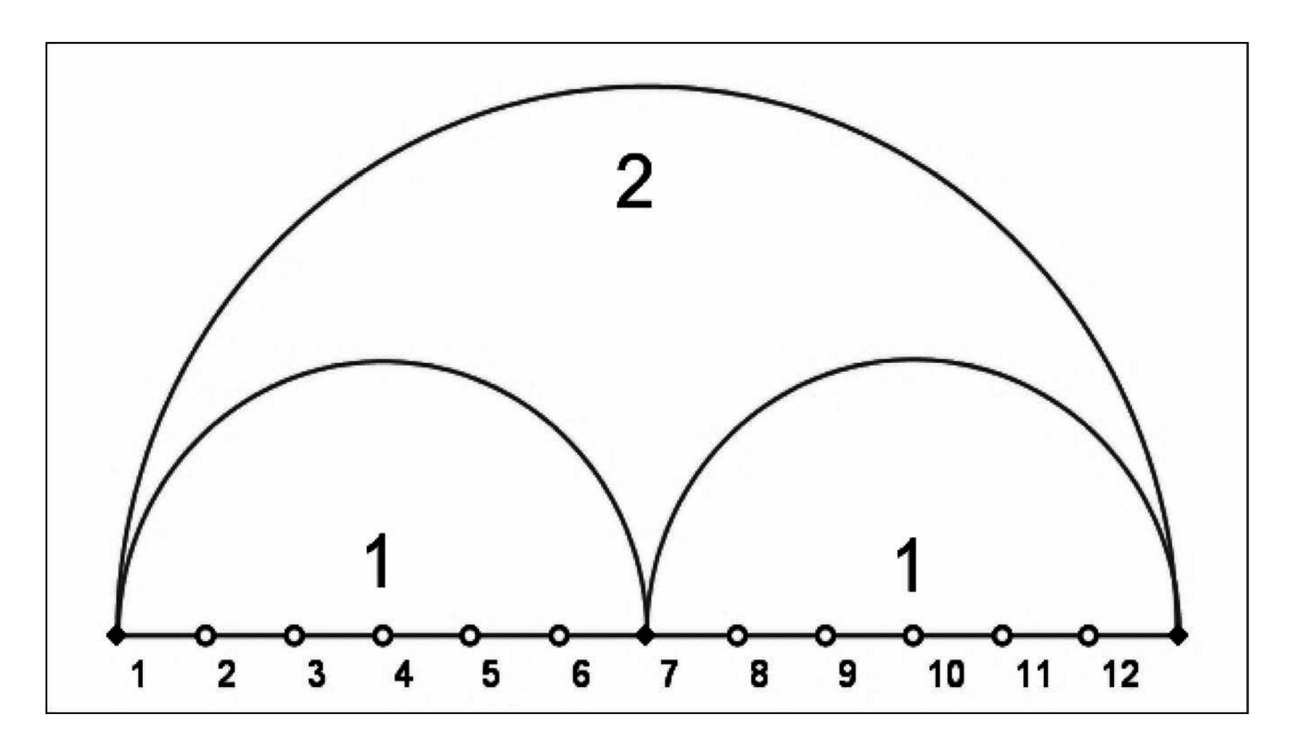
Para los pitagóricos el principio generador de todo era la unidad o mónada (*monas*), que no se consideraba un número debido a su existencia eterna, por lo que representaba al *demiurgo* del cosmos, el Dios único y entidad infinita. El dos se convertía en el primer crecimiento formado de su autoduplicación (1 + 1 = 2), una representación del principio femenino imperfecto, cuya existencia se hacía precisa para representar la necesidad de un principio opuesto a todas las cosas. El número tres, la suma del uno, el principio creador y el dos, la diversidad natural, era la representación conceptual de la armonía de la creación, y por extensión de la armonía musical. Su significación sagrada es que tiene principio, medio y fin, lo que implicaría la triple repetición de las fórmulas mágicas para conseguir su efectividad, abarcando los tres estados del tiempo (pasado, presente y futuro). El tres representa también al principio masculino fundamental, siendo de gran influencia en las concepciones trinitarias del cristianismo y en el esoterismo, que absorbió la simbología ternaria en la figura de Hermes Trismegisto, «el tres veces sabio». Así, los diez primeros números tenían cualidades asignadas según sus diferentes atributos y, entre ellos, los impares eran considerados más perfectos que los pares.

Esta sencilla aritmología tuvo como conclusión el desarrollo de un sistema de afinación llamado *Sistema pitagórico*, cuya denominación es utilizada desde el siglo VI y casi hasta el siglo XVIII, en gran parte de tratados teóricos. Sistema que seguramente fue desarrollado por una serie de filósofos

de herencia alejandrina que estudiaron los efectos producidos a causa de la variación de la tensión y longitud de una cuerda, allá por el siglo VI a. C.[530] Para medir dichas variaciones de longitud y tensión, los pitagóricos inventaron y desarrollaron un instrumento de medida denominado *monocordo*, que consiste en una sola cuerda tensada sobre tres puntos de apoyo (puentes o nodos básicos), cuya vibración debe ser libre y natural.[531] Los nodos de los extremos son siempre fijos y el tercero (que se halla en el centro y es móvil) se desplaza a lo largo de la cuerda, permitiendo estudiar las proporciones de la armonía.[532]

Basándose en la observación de los datos con dicho monocordio, Pitágoras y sus seguidores definieron el concepto de intervalo musical gracias al uso de la proporción aritmética, en la que la relación entre dos alturas musicales se expresa mediante una fracción de números simples (ej. 3 : 2) con los que se puede operar matemáticamente.[533]⊕

Imaginemos que hemos fabricado un monocordio en el que tenemos una cuerda convenientemente tensada, dividida en doce sectores equidistantes de 1 cm y cuya vibración libre produce una nota fundamental que llamaremos arbitrariamente Do. Si colocamos el puente móvil en un punto que divida la distancia total en dos mitades iguales de 6 cm habremos añadido entonces un tercer nodo a nuestra cuerda.

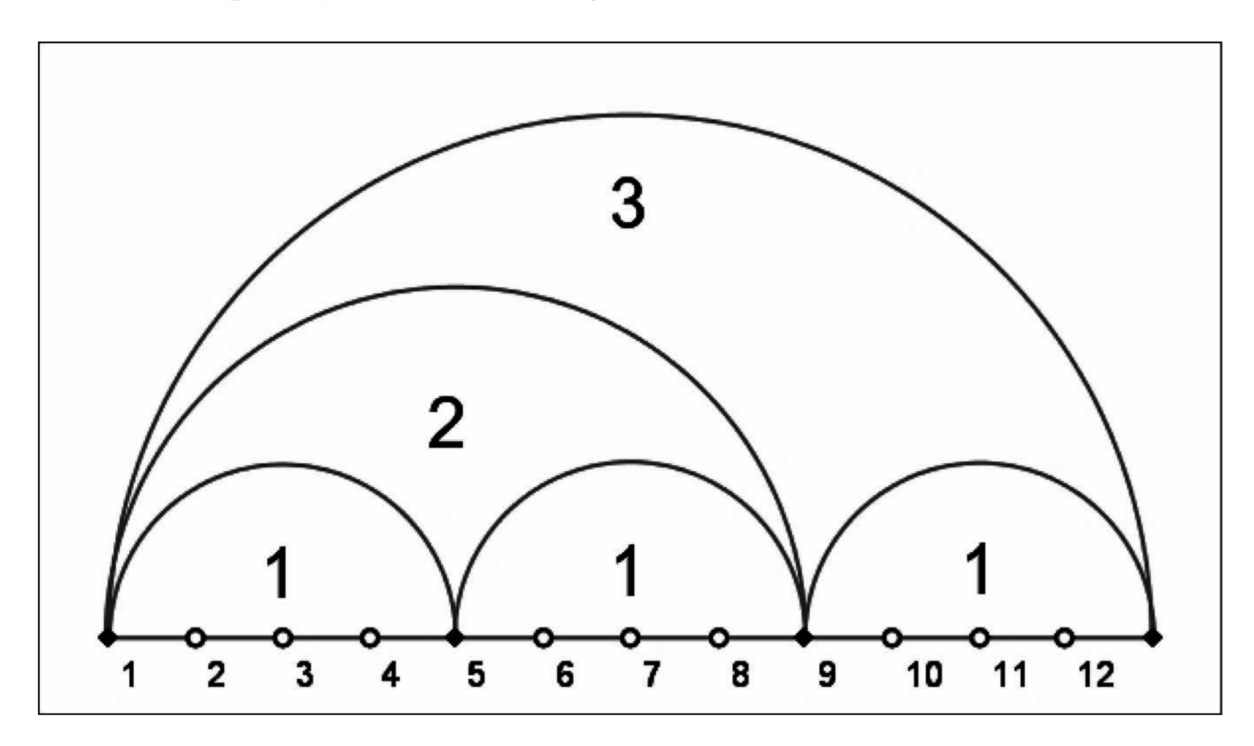


(A. 2) Monocordio dividido en dos mitades, cuyo resultado es la octava (2 : 1).

Al pulsar uno de los dos segmentos resultantes obtenemos una nueva nota que sonará una octava aguda sobre la primera y a la que llamaremos Do agudo o Do1. Entonces, la relación existente entre la cuerda original y su división (Do-Do1) podría ser expresada con la fracción (2 : 1).

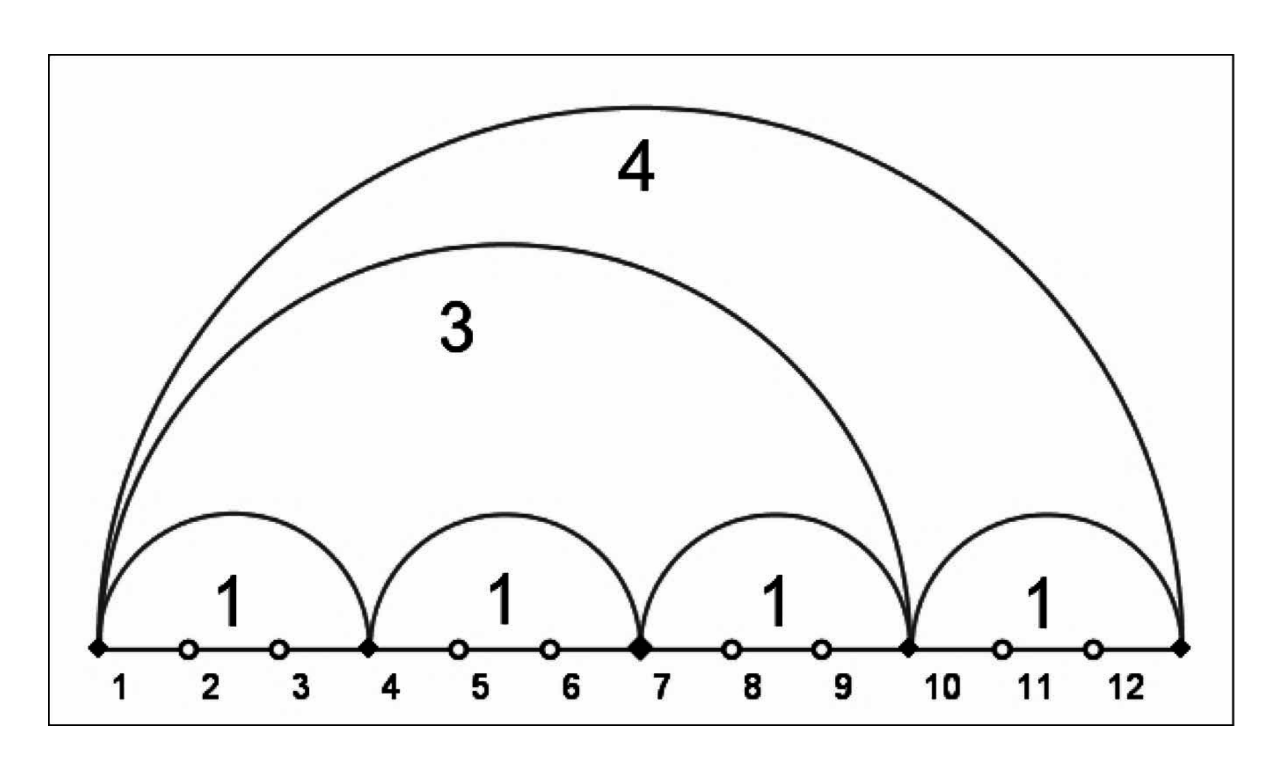
Pero ¿qué ocurriría al elegir otra división proporcional?

Supongamos ahora que dividimos nuestra cuerda de 12 cm en tres partes de 4 cm. Al colocar nuestro puente móvil en una de las tres divisiones, estaremos definiendo una proporción que puede expresarse como (3 : 2). La sección «corta» de la cuerda medirá 4 cm y la sección larga 8 cm, por lo que al pulsar nuestra cuerda en su sección más larga, esto es, la que corresponde a sus 2/3, oiremos una nota que es un intervalo de quinta aguda por encima del Do fundamental y que llamaremos Sol. Hemos producido por tanto un intervalo de quinta justa (Do-Sol) cuya relación numérica es de 3 : 2:



(A. 3) Monocordio dividido en proporción 3 : 2 cuyo resultado es la quinta.

De manera similar, aunque mediante un procedimiento indirecto, los pitagóricos hallaron también la proporción 4 : 3, que surgía de la división en cuatro partes iguales de la cuerda del monocordio. De esta manera quedaba definido el intervalo de cuarta justa, el tercero de los más importantes en el sistema tonal.[534]



(A. 4) Monocordio dividido en proporción 4 : 3 cuyo resultado es la cuarta.

Pero el estudio del sistema de proporciones se fue complicando progresivamente, dando lugar a la denominada *teoría de las medias*, un razonamiento matemático algo más complejo que se fundamenta en la expresión proporcional 12 : 9 : 8 : 6.[535] Gracias a esta teoría los pitagóricos llegaron a delimitar todo un sistema numérico de intervalos después de un proceso de sucesivas operaciones.

	Denominación	Intervalo	Razón
Do-Do		Unísono	1 : 1
Do-Re	(*Tonus*)	Tono	9 : 8
Do-Mi	(*Ditonus*)	Tercera mayor	81 : 64 Es la suma de dos tonos $(9 : 8)^2 = 81 : 64$
Do-Fa	(*Diatessaron*)	Cuarta justa	4/3 (Por procedimiento inverso)
Do-Fa#		Cuarta aumentada	729 : 512
Do-Sol#		Quinta aumentada	6561 : 4096
Do-Sol	(*Diapente*)	Quinta justa	3 : 2
Do-La		Sexta mayor	27 : 16
Do-Si b		Séptima menor	16 : 9
Do-Si		Séptima mayor	243 : 128
Do-Do’	(*Diapason*)	Octava	2 : 1

(A. 5) Las consonancias pitagóricas y sus intervalos musicales.

Otra serie de intervalos pitagóricos fueron algo más problemáticos y tuvieron que ser definidos por procedimientos indirectos. He aquí su relación:

	Denominación	Intervalo	Razón
Mi-Sol	(*Semiditonus*)	Tercera menor	32 : 27[536]
Mi-Fa	(*Limma*)	Semitono menor	256/243[537]
Do-Do#	(*Apotomé*)	Semitono mayor	2187 : 2048[538]

(A. 6) Los intervalos pitagóricos obtenidos por métodos indirectos.

Un asunto igualmente importante para los griegos era la idea de *consonancia*, por la que ciertos intervalos musicales parecían más agradables al oído. En términos físicos y de operaciones con fracciones, llegaron a la conclusión de que un intervalo es más consonante que otro cuanto más se acerca a la unidad. Por ejemplo, el intervalo de quinta 3 : 2 es más consonante que el de 4 : 3 ya que está más cerca del unísono 1 : 1.

Pero por si la cosa no era suficientemente complicada, además del pitagórico, la Grecia antigua dio lugar a dos sistemas de afinación: el de Aristógeno y el de Ptolomeo (denominado *diatono-sintono*), que surgieron por la necesidad de paliar ciertas imperfecciones del sistema de Pitágoras y de utilizar un sistema unificado. Por eso, del desarrollo de la música polifónica, durante el Renacimiento y especialmente a partir del siglo XVII, se concibió la idea de un sistema utópico de afinación, denominado *de justa entonación*, del que derivaron otros sistemas que los músicos llamamos *mesotónicos*.

Intervalo	Notas	J. Entonación
Unísono	Do-Do	1 : 1
Semitono menor	Do-Do#	25 : 24
Semitono mayor	Do#-Re	16 : 15
Tono menor	Do-Re	10 : 9
Tono mayor	Re-Mi	9 : 8
Tercera menor	Do-Mib	6 : 5
Tercera mayor	Do-Mi	5 : 4
Cuarta Justa	Do-Fa	4 : 3
Cuarta aumentada	Do-Fa#	45 : 32
Quinta disminuida	Do-Solb	64 : 45
Quinta justa	Do-Sol	3 : 2
Quinta aumentada	Do-Sol#	25 : 16
Sexta menor	Do-Lab	8 : 5
Sexta mayor	Do-La	5 : 3
Séptima menor	Do-Sib	9 : 5
Séptima mayor	Do-Si	15 : 8
Octava	Do-Do	2 : 1

(A. 7) Los intervalos y sus denominaciones en el sistema de la justa entonación.

Una de las consecuencias más importantes para la historia de la filosofía y la magia musical fue la división pitagórica de la creación del mundo que provenía de la interpretación platónica en el diálogo *Timeo*. El texto, de una gran complejidad fue interpretado por numerosos sabios, científicos, músicos y magos:

> [El demiurgo] comenzó a dividir así: primero, extrajo una parte del todo; a continuación sacó una porción el doble de esta; posteriormente tomó la tercera porción, que era una vez y media la segunda y tres veces la primera; y la cuarta, el doble de la segunda, y la quinta, el triple de la tercera, y la sexta, ocho veces la primera, y, finalmente la séptima, veintisiete veces la primera. Después llenó los intervalos dobles y triples, cortando aún porciones de su primera división y colocándolas entre los trozos ya cortados, de tal manera que en cada intervalo hubiera dos medios, uno (armónico) que supera y es superado por los extremos en la misma fracción, otro (aritmético) que supera y es superado por una cantidad numéricamente igual. Después de que entre los primeros intervalos se originaran de estas conexiones los de tres medios (3 : 2), de cuatro tercios (4 : 3) y de nueve octavos (9 : 8), llenó todos los de cuatro tercios con uno de nueve octavos y dejó un resto (*limma*) en cada uno de

ellos cuyos términos tenían una relación numérica de doscientos cincuenta y seis a doscientos cuarenta y tres.[539]

Este oscuro texto nos describe cómo en el comienzo del tiempo, el demiurgo dividió la materia original del universo mediante proporciones armónicas, creando dos progresiones geométricas. La progresión superior, formada por múltiplos de 3, se triplicó sucesivamente, ofreciéndonos la secuencia numérica (1, 3, 9, 27, 81, 243, etc.). La progresión inferior se duplicó y cuadruplicó alternadamente, dando como resultado la serie: (1, 2, 8, 16, 64, 128, etc.). Si unimos las dos series, observaremos que las fracciones resultantes corresponden a las afinaciones de los intervalos pitagóricos, con este orden:

Progresión superior	1	**3**	9	**27**	81	**243**
Progresión inferior	1	**2**	8	**16**	64	**128**

(A. 8) La progresión platónica de los intervalos en la división del mundo.

Obtenemos así los intervalos de 1 : 1 *unísono*, 3 : 2 *quinta*, 9 : 8 *tono*, 27 : 16 *sexta mayor*, 81 : 64 *tercera mayor* y 243 : 128 *séptima mayor*, lo que nos ofrece todas las fracciones equivalentes a los intervalos importantes de la escala, menos el intervalo de cuarta (4 : 3). Después de este proceso, el demiurgo inserta las denominadas medias armónicas y aritméticas correspondientes a cada uno de los intervalos para obtener la siguiente progresión: **1** (4 : 3) (3 : 2), **2** (8 : 3), **3**, **4** (9 : 2) (16 : 3) (6), **8**, **9** (27 : 2) (18), **27**. El texto del *Timeo* describe un «*resto*» que el demiurgo deja después de rellenar los intervalos de 4 : 3 (o sea, de cuarta) con uno de 9 : 8 (o sea, de un tono), cantidad que no es estrictamente un intervalo, sino que surge como una consecuencia residual de las operaciones realizadas en la creación del mundo. De la descripción platónica se extrae por tanto una escala descendente de Mi a Mi con una secuencia de intervalos similar a la de la escala diatónica convencional: **Mi** (9 : 8) **Re** (9 : 8) **Do** (256 : 243) **Si** (9 : 8) **La** (9 : 8) **Sol** (9 : 8) **Fa** (256 : 243) **Mi**.[540]

Hoy en día sabemos que las investigaciones atribuidas a Pitágoras son incorrectas e imprecisas ya que Pitágoras nunca descubrió la imperfección de su sistema de quintas.[541] Lo curioso es que dichos errores prácticamente no fueron comprobados casi hasta finales del siglo XVI y principios del XVII cuando el jesuita Marin Mersenne (1588-1648) estableció una fórmula que, además de la proporción numérica, analizaba otros factores como la longitud, la tensión o la densidad lineal:[542]

$$f = \frac{1}{2\ L} \sqrt{\frac{T}{d \cdot S}}$$

(A. 9) La fórmula de Mersenne.

Pero sería la revolución científica de la ilustración y las investigaciones de los teóricos musicales barrocos, las que permitirían que los músicos pudieran desarrollar un nuevo sistema denominado *temperamento igual*. En él, todos los semitonos son equivalentes como resultado de dividir la octava (1.200 cents) en doce fracciones iguales de 100 cents. Con el sistema temperado desaparecieron conceptos como el de los intervalos proporcionales, amparado en la constante geométrica del sistema de temperamento igual, según la cual

para poder dividir un intervalo de octava en *n* partes iguales es necesario hallar la raíz *n* de dicho intervalo.[543]⊕

$$K12 = \sqrt[12]{2} = 1.0594630943592953...$$

(A. 10) Constante geométrica del sistema de temperamento igual.

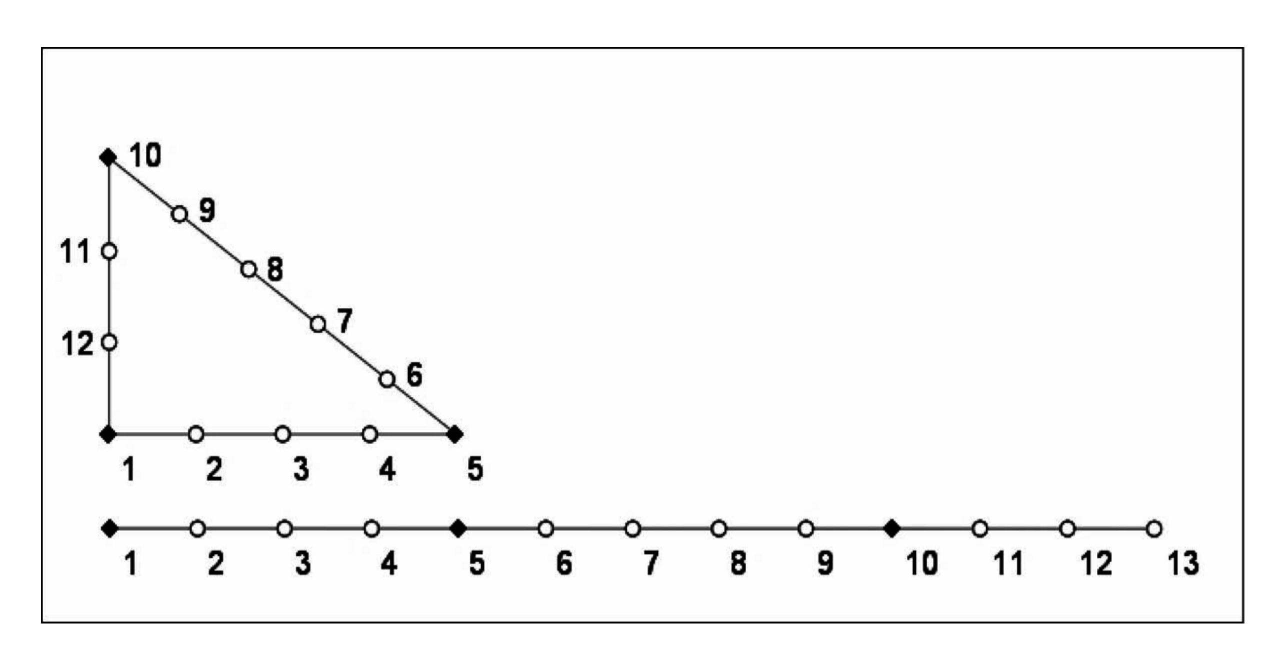
El temperamento igual, conocido ya en el siglo XVI por el músico Francisco Salinas, fue llevado a su máxima expresión por J. S. Bach, que compuso su *Clave bien temperado* como demostración de un sistema que permitía interpretar música en cualquier tonalidad y que llegaría a imponerse durante el siglo XIX gracias a las mejoras en los aparatos de medida acústica.

Intervalo	Nota	Temp. igual
unísono	DO	0
segunda menor	DO#	100 cents
segunda mayor	RE	200 cents
tercera menor	MI bemol	300 cents
tercera mayor	MI	400 cents
cuarta justa	FA	500 cents
cuarta aumentada	FA#	600 cents
quinta justa	SOL	700 cents
quinta aumentada	SOL#	800 cents
sexta mayor	LA	900 cents
séptima menor	SI bemol	1.000 cents
séptima mayor	SI	1.100 cents
octava	DO	1.200 cents

(A. 11) Los intervalos musicales y su división equidistante en el temperamento igual.

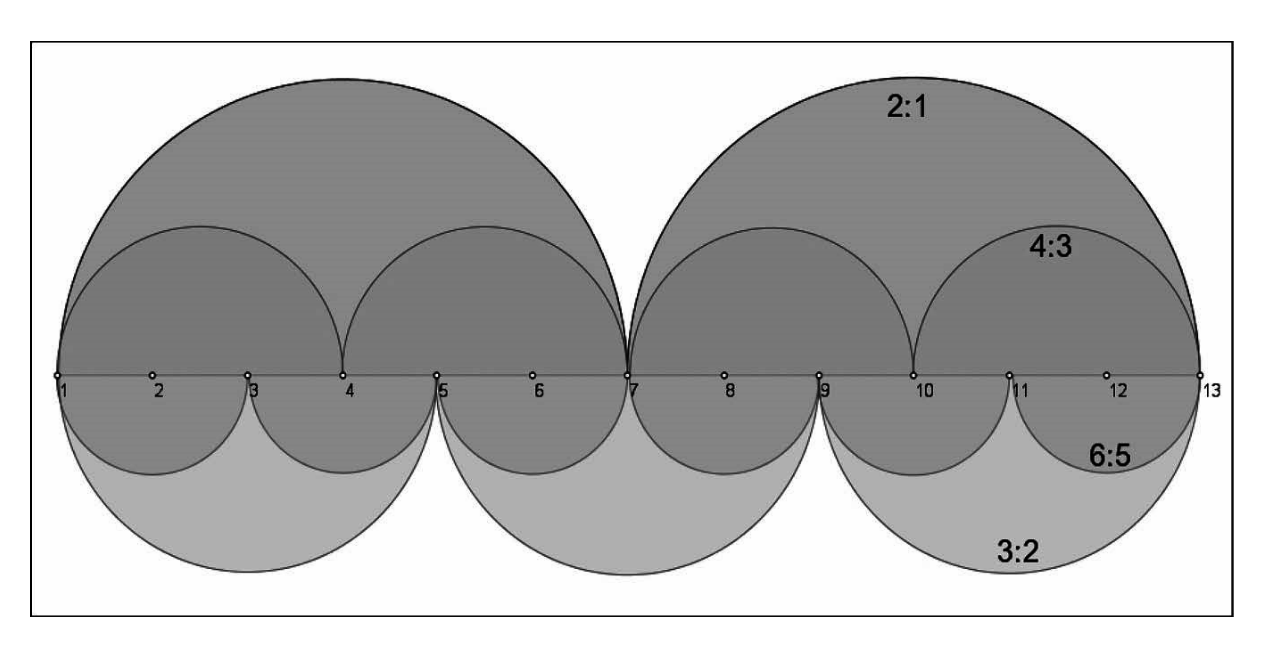
El dilema surge entre los que defienden la riqueza de los múltiples sistemas de afinación antiguos, que aportan un componente emocional a la música, y aquellos que prefieren la comodidad de un sistema estándar. La comunidad filosófica comenzaba a establecer una nueva era dentro del estudio de la física acústica y de la afinación musical, abandonando progresivamente la idea de proporcionalidad de los intervalos frente a un nuevo concepto de altura musical absoluta expresada en hercios.[544]

Como acabamos de ver, la aplicación de las matemáticas musicales se viene realizando casi desde el comienzo del pensamiento complejo en el ser humano. Y en los albores de la civilización, otra de las ciencias matemáticas que desarrolló un pensamiento musical fue la geometría. Entre los primeros geómetras y agrimensores egipcios, se utilizaba una herramienta de medida del terreno que consistían en una simple cuerda con trece nudos equidistantes. Al ser desplegada en forma de triángulo, esta cuerda daba lugar a una figura de proporciones 3 : 4 : 5, un triángulo pitagórico, uno de cuyos ángulos es recto. Concebida originalmente como una herramienta de medición, la cuerda o tendel de trece nudos, se compone de doce divisiones iguales que coinciden tanto con los doce semitonos de una escala cromática como con los cálculos derivados de la constante geométrica del temperamento igual.



(A. 12) La cuerda de trece nudos de los agrimensores.

Al ser doce los segmentos a dividir, pueden ser tomados en dos, tres o cuatro partes, con lo que es posible realizar proporciones de octava (2 : 1), quinta (3 : 2) y cuarta (4 : 3).

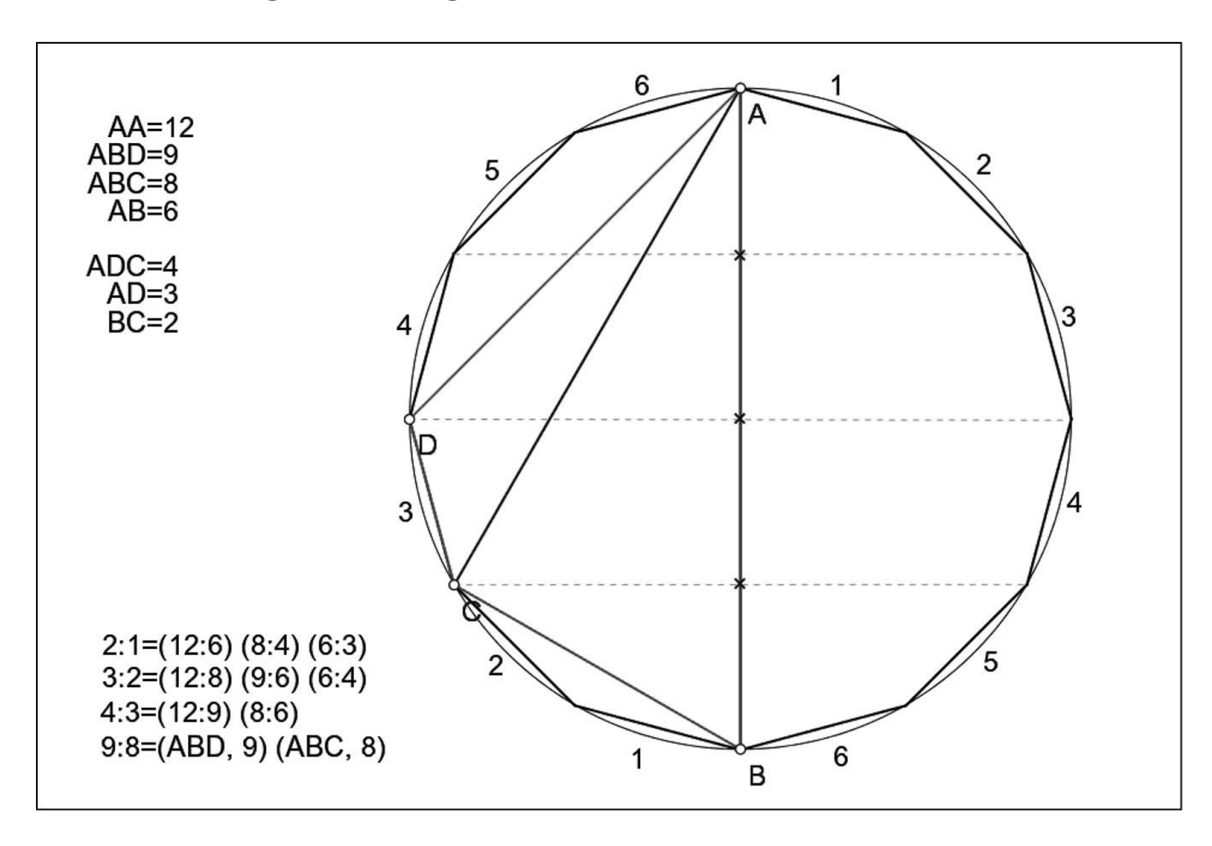


(A. 13) La cuerda de trece nudos y sus proporciones musicales.

La división en sectores equidistantes de la figura circular era una idea filosófica surgida de su interpretación como símbolo de eternidad, de infinitud y de perfección. Por lo tanto, si el círculo era la perfección divina, todo lo que emanaba de él representaba su más inmediata creación. Y así, muchas culturas en la tierra desarrollaron una tendencia a dividir el círculo en partes iguales como resultado de la aparición de una de las cifras vitales en la

historia de la civilización: 360. En la mayor parte de los calendarios antiguos como el persa, el egipcio o el maya, el cálculo de los días del año estaba relacionado con esta cifra, que son los grados sexagesimales (en base 60) en los que dividimos una circunferencia.[545]

El origen del pensamiento geométrico musical de occidente proviene de Ptolomeo, el astrónomo que relacionó ciertos intervalos musicales con el círculo, tomando como referencia la división en doce partes iguales del zodíaco astrológico. La explicación ptolemaica de la división musical del círculo no es especialmente compleja. Para poder entenderla algo mejor, observemos la siguiente imagen:



(A. 14) La división poligonal del círculo en Ptolomeo.

El círculo de la figura se halla dividido en doce partes iguales o segmentos, al tener inscrito un polígono regular convexo de doce lados o dodecágono. Tomando como origen el vértice superior, trazamos una línea vertical que lo divida en dos mitades iguales, cada una formada por seis de los doce sectores del polígono inscrito. Llamamos al primer vértice A y al segundo B, a los que habremos de añadir otros dos puntos: uno al que llamaremos C, que se encuentra a cuatro segmentos hacia la izquierda (ocho hacia la derecha); y otro al que llamaremos D, que se encuentra a tres segmentos hacia la izquierda (nueve hacia la derecha). Al prolongar los

puntos C y D en perpendicular al diámetro de la figura, el segmento AB, queda dividido en cuatro partes iguales.

A partir de aquí, el razonamiento de Ptolomeo se basa en las proporciones de los diferentes sectores delimitados por los segmentos. Dar una vuelta entera a la circunferencia es «salir» de A para volver a A, por lo que AA delimita un espacio de doce sectores. La distancia entre A y B define por tanto un espacio de 6 segmentos, o sea, de 6 sectores. De esta manera, la diferencia entre las dos magnitudes AA y AB se puede expresar en términos de proporción (AA) : (AB), o lo que es lo mismo 12 : 6, cuya expresión simple es 2 : 1, que equivale a la razón pitagórica de la octava. Pero Ptolomeo delimitó con este sistema muchas más proporciones musicales, midiendo la existencia de las proporciones de quinta (3 : 2), cuarta (4 : 3) y tono (9 : 8), además de otras como la duodécima (3 : 1), undécima (8 : 3) y la doble octava (4 : 1).

Un sistema ptolemaico que posee una fuerte asociación con el zodíaco, que recordemos, es el conjunto de las doce constelaciones por las que recorren su camino los planetas, el Sol y la Luna, a lo largo de la eclíptica. Como el zodíaco se dividía en doce constelaciones, el sistema encajaba a la perfección, ya que en la ciencia astrológica, el estudio del movimiento de los planetas se hacía mediante órbitas circulares.

Las teorías de Ptolomeo fueron seguidas y completadas por el astrónomo Johannes Kepler, que relacionó la geometría con la armonía propia de la sensación auditiva. Kepler llegó a establecer una fuerte asociación entre las figuras geométricas y las proporciones matemáticas musicales, estudiando la relación entre los lados de un polígono inscrito en una circunferencia, a los que llamaba «parte» si se hallaban comprendidos en su mitad superior, frente a los restantes, que eran denominados «residuo». Así conseguía relaciones proporcionales entre la parte y el todo, la parte y el residuo o un residuo y el todo, llegando a la idea de que cualquier polígono regular convexo inscrito en una circunferencia tenía una representación en una fracción representativa de un intervalo musical.

La concepción musical heliocéntrica de Kepler y su percepción de la disonancia le hicieron llegar a afirmaciones curiosas como la existencia de un posible planeta perdido entre las órbitas de Marte y Júpiter, hecho que fue corroborado unos cien años después por el astrónomo Carl Gauss al descubrir un asteroide llamado Ceres.

Después de cuidadosas observaciones, Kepler realizó la siguiente tabla: **[546]**

PLANETA	PERIODOS ORBITALES	INTERVALO MUSICAL
Saturno	Afelio 1’ 46’’	Tercera mayor 4/5
	Perihelio 2’ 15’’	
Júpiter	Afelio 4’ 30’’	Tercera menor 5/6
	Perihelio 5’ 30’’	
Marte	Afelio 26’ 14’’	Quinta justa 2/3
	Perihelio 38’ 1’’	
Tierra	Afelio 57’ 3’’	Semitono 15/16
	Perihelio 61’ 18’’	
Venus	Afelio 94’ 50’’	Unísono 24/25
	Perihelio 97’ 37’’	
Mercurio	Afelio 164’ 0’’	Octava con tercera menor 5/12
	Perihelio 384’ 0’’	

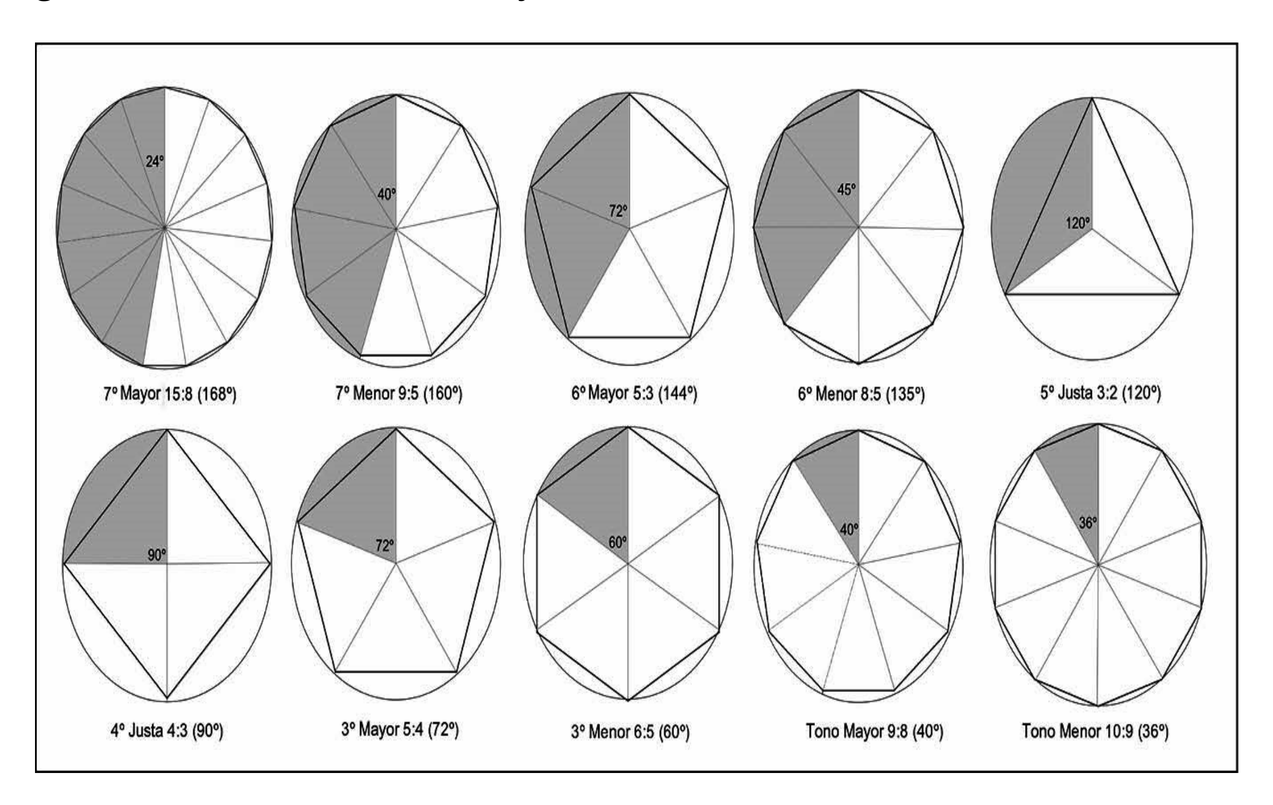
(A. 15) Datos de Kepler sobre la relación musical de las órbitas planetarias.

Ya sabemos que cualquier círculo puede ser dividido en sectores iguales. Por lo tanto, podemos pensar que un círculo dividido por la mitad equivale a la proporción musical de 2 : 1 (octava), donde la nota más grave de las dos representa el total de nuestro círculo y su octava aguda, la mitad. En una división ternaria del círculo, la figura del triángulo se asocia con la razón musical 3 : 2, el cuadrado con la proporción 3 : 4, el pentágono con 5 : 4 y 5 : 3, el hexágono con 6 : 5, etc. La siguiente tabla nos muestra los principales intervalos musicales del sistema de la *justa entonación* codificados en expresiones numéricas que pueden ser trasladadas al círculo en forma de polígonos regulares.

Intervalo	Notas	J. enton.	Grados	Lados
Unísono	Do-Do	1 : 1	360°	no poligonal
Octava	Do-Do1	2 : 1	180°	no poligonal
Séptima mayor	Do-Si	15 : 8	168°	15 lados
Séptima menor	Do-Sib	9 : 5	160°	9 lados
Sexta mayor	Do-La	5 : 3	144°	5 lados
Sexta menor	Do-Lab	8 : 5	135°	8 lados
Quinta justa	Do-Sol	3 : 2	120°	3 lados
Cuarta justa	Do-Fa	4 : 3	90°	4 lados
Tercera mayor	Do-Mi	5 : 4	72°	5 lados
Tercera menor	Do-Mib	6 : 5	60°	6 lados
Tono mayor	Re-Mi	9 : 8	40°	9 lados
Tono menor	Do-Re	10 : 9	36°	10 lados
Semitono mayor	Do#-Re	16 : 15	22,5°	20 lados
Semitono menor	Do-Do#	25 : 24	14,4°	8 lados

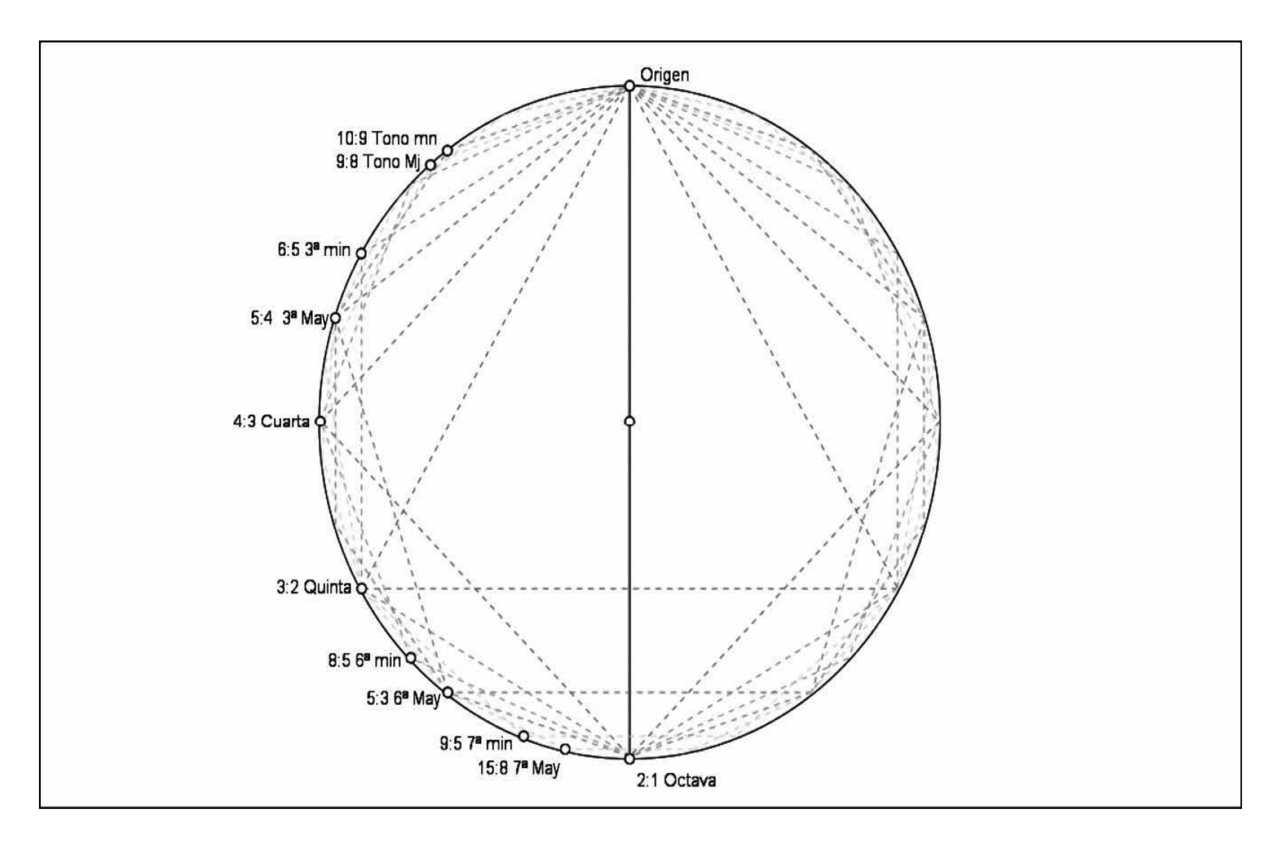
(A. 16). La construcción de los polígonos regulares con las proporciones musicales.

Los números nos permiten muchas más posibilidades de visualización geométrica que las teorías de Ptolomeo o Kepler. Estos son las expresiones geométricas de intervalos de la justa entonación:



(A. 17) Principales intervalos musicales de la justa entonación inscritos en un círculo.

La suma de todas estas figuras poligonales, inscrita en una circunferencia, nos ofrece una imagen geométrica de los principales intervalos musicales de una escala, en una sugerente progresión de formas que podrían ser aplicadas en cualquier campo del diseño.



(A. 18) Principales intervalos musicales de la justa entonación inscritos en un círculo.

Bibliografía consultada



ALVAR, Carlos, *Poesía de trovadores, troveros y minnesinger* (antología), Alianza Literaria, Madrid, 1999.

ANDREAE, J. V., *Las bodas alquímicas de Cristhian Rosacruz*, Ed. Obelisco, Barcelona, 2004.

ANDRÉS, Ramón, *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros*, Acantilado, Barcelona, 2005.

—, *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*, Acantilado, Barcelona, 2008.

ANDREWS, Ted, *La curación por la música*, Martínez Roca, Col. La otra ciencia, Barcelona, 1993.

ANÓNIMO, *Danza general de la muerte*, Juan Rodríguez Oquendo, INDEC, Iniciativas de Cultura, Madrid, 1983.

—, *El viaje de Unamón*, Gardiner, A. H., 1981, Lefèbvre, G, 1988. pp. 204-220, Lara, F, 1991, pp. 190-197.

—, *Documentos cátaros*, Mestas, Madrid, 2001.

—, *El legado secreto de los cátaros*, Siruela, Madrid, 1997, 2004.

AQUINO, Santo Tomás de, *Sobre la piedra filosofal*, Mestas, Madrid, 2001.

AROLA, Raimon, *Simbolismo del templo. Una alegoría de la creación*, Obelisco, Barcelona, 2001.

ASENSIO, Juan Carlos, *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*, Alianza Música, Madrid, 2003 (+CD).

ASHTON, Anthony, *El armonógrafo. Las matemáticas de la música*, Oniro, Barcelona, 2005. Traducción de Irene Amador.

ASSMAN, Jan, *La flauta mágica. Ópera y misterio*, Akal, Madrid, 2005. Traducción de A. Brotons y Antonio Gómez.

ÁVILA GRANADOS, Jesús, *La mitología templaria*, Martínez Roca, Madrid, 2003.

BAIGENT, Michael y LEIGH, Richard, *Masones y templarios*, Martínez Roca, Madrid, 2005. Traducción de Gerardo di Masso.
— y LINCOLN, Henry, *El enigma sagrado*, Martínez Roca, Barcelona, 2001.
BATTISTINI, Matilde, *Astrología, magia y alquimia*, Electa, Barcelona, 2005. Traducción de Jofre H. Beutnagel.
BAYARD, Jean-Pierre, *El secreto de las catedrales*, Tikal, Barcelona, 1995.
BEAULIEU, John, *Música, sonido y curación. Guía práctica de musicoterapia*, Indigo, Barcelona, 1994.
BINGEN VON, Hildegard, *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*, Trotta, Madrid, 2003. Traducción de María Isabel Flisfisch.
BLAVATSKY, H. P, *Los orígenes del ritual en la iglesia y en la masonería*, Teosófica, Barcelona, 1990.
BOECIO, Severino, *Tratado de Música*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2005. Traducción de Salvador Villegas
BORDONOVE, Georges, *La vida cotidiana de los templarios en el s. XIII*, Temas de Hoy, Madrid, 1993.
BOWERS, Faubion, *Notas a la partitura de Prometeo de Scriabin* (pp III-V), Eulemburg, Londres, 1980.
BOZZANO, Ernesto, *Fenómenos psíquicos en la hora de la muerte*, Bauzá, Barcelona, 1926. Traducción de A. Champs d'Or.
BURCKHARDT, Titus, *Chartres y el nacimiento de la catedral*, El Barquero, Barcelona, 2004. Traducción de Esteve Serra.
CABEZAS, Lino y ORTEGA, Luis F., *Análisis gráfico y representación geométrica*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2001.
CAMPBELL, Don, *El efecto Mozart*, Urano, Barcelona, 2002.
CATTOI, Blanca, *Apuntes de acústica y escalas exóticas*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1985.
CAZENAVE, Guillermo, *El sonido del universo. La cara oculta de la música*, Indigo, Barcelona, 1988.
CEGLEDY, Janos, *A Masonic View of the Musical Offering*, Sinim Lodge, Tokyo, s/f.
CERONE, Pietro, *El melopeo y maestro*, Antonio Ezquerro Esteban, vols., I y II, CSIC, Madrid, 2007.
CHARPENTIER, Louis, *Los misterios templarios*, Apóstrofe, Barcelona, 1995.
—, *El enigma de la catedral de Chartres*, Martínez Roca, Barcelona, 2002. Traducción de Domingo Pruna.

CHARROUX, Robert, *El libro de los mundos olvidados*, Plaza & Janes, Barcelona, 1976.

CONTRERAS GIL, Francisco, *Casas encantadas, crónicas de un siglo de misterio*, Edaf, Madrid, 2002.

DA VINCI, Leonardo, *Cuaderno de notas*, vol. 28, Busma PPP, Madrid, 1990.

DAVIS, Mary E., *Erik Satie*, Turner Música, Madrid, 2008. Traducción de Daniel Sarasola.

DE CARVALHO COTA, Cristina María, *A música no convento de Cristo em Tomar*, Edições Colibri, 2017.

DEWHURST-MADDOCK, Oliver, *El libro de la terapia del sonido*, Edaf, Madrid, 1993.

EINSTEIN, Alfred, *Mozart*, Espasa Calpe, Madrid, 2006.

FERNÁNDEZ CASTRO, Telmo, *La construcción de los cielos. Historias del universo*, Espasa Minor, Madrid, 2001.

FRERS, Ernesto, *El museo secreto. El mensaje oculto de las obras de arte*, Robinbook Col. Grandes enigmas, Barcelona, 2005.

FULCANELLI, *El misterio de las catedrales*, De Bolsillo (Random House), Barcelona, 2016. Traducción de J. Ferrer Aleu.

GERSI, Douchan, *Vudú, magia y brujería. Sabidurías de lo invisible*, América Ibérica. Año Cero, Madrid, 1994.

GHYKA, Mathila C., *Estética de las proporciones*, Poseidón, Barcelona, 1983. Traducción de J. Bosch.

—, *El número de oro*, Poseidón, Barcelona, 1992. Traducción de J. Bosch.

—, *Filosofía y mística del número*, Apóstrofe, Barcelona, 1998. Traducción de Roser Berdagué.

GODWIN, Joscelyn, *Armonías del cielo y de la tierra*, Paidós Orientalia, Barcelona, 2000. Traducción de Radamés Molina y César Mora.

—, *Armonía de las esferas*, Atalanta, Barcelona, 2009. Traducción de María Tabuyo y Agustín López.

—, *La cadena áurea de Orfeo. El resurgimiento de la música especulativa*, Siruela, Madrid, 2009. Traducción de Carlos Varona Narvión.

GOLDÁRAZ GAÍNZA, J. Javier, *Afinación y temperamentos históricos*, Alianza, Madrid, 2004.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Siruela, Madrid, 2001.

GONZÁLEZ, José Gregorio, *Las reliquias de Hitler*, Akasico libros, Madrid, 2010.
GONZÁLEZ, Manuel José y VEGA, Miguel Ángel (Ed.), *Fausto*, Cátedra, Col. Letras Universales, Madrid, 2005.
GONZÁLEZ URBANEJA, Pedro Miguel, *Pitágoras. El filósofo del número*, Nivola, Madrid, 2001.
GRACIA, José María, *Simbólica arquitectónica*, Symbolos, Barcelona, 2004.
GREEN, Brian, *El universo elegante*, Crítica, Barcelona, 2001. Traducción de Mercedes G. Garmilla.
GUENÓN, René, *El teosofismo. Historia de una pseudorreligión*, Obelisco, Barcelona, 2003. Traducción de Carlos J. Vega.
HARTMANN, Thomas de, *Nuestra vida con el señor Gurdjieff*, Biblioteca Upasika, s/f., s/p.
HASSAN TOUMA, Habib, *La música de los árabes*, Alpuerto, Madrid, 1998. Traducción de Ramón Barce.
HAWKING, Stephen, *A hombros de gigantes*, Crítica, Barcelona, 2004.
HELINE, Corine, *Color y música en la nueva era*, Mandala, Madrid, 1992. Traducción de Teresa Sans Morales.
HERAS ALONSO, Pablo, *El canto gregoriano-Guía*, El Perpetuo Socorro, Madrid, s/f.
HONNECOURT, Villard de, *Cuaderno*, Akal, Madrid, 1991. Traducción de Yago Barja de Quiroga.
HUMPHREY, Caroline y VITEBSKY, Piers, *Arquitectura Sagrada*, Evergreen, Colonia, 2002. Traducción de Francisco Páez.
IACOBUS, Frater, *Rituales secretos de los templarios*, Obelisco, Barcelona, 1991.
ISIDORO, San, *Etymologiarum III de Mathematica* (Etimologías), Universidad de León, León, 2000. Traducción de M. Antonio Marcos.
JACQ, Christian, *La masonería*, Martínez Roca, Madrid, 2005.
JENSEN, Bernard, *Color, música y vibración*, Mandala, Madrid, 1992.
JUNG, Carl Gustav, *Psicología y alquimia*, Grupo Editorial Tomo S. A., México, 2002. Traducción de Alberto Luis Bixio.
KNIGHT, Cristopher y LOMAS, Robert, *La clave masónica*, Martínez Roca, Barcelona, 2002. Traducción de Albert Solé.
KOLNEDER, Walter, *Guía de Bach*, Alianza Editorial, Madrid, 1996. Traducción de Rafael Banús.

KUBIZEK, Auguste, *Hitler, mi amigo de juventud*, Ediciones Nueva República, Barcelona, 2007.

LA CRUZ, Luis G, *El secreto de los trovadores*, América Ibérica. Biblioteca Año Cero, Madrid, 2003.

LAMY, Lucie, *Misterios egipcios*, Debate, Madrid, 1981.

LAWLOR, Robert, *Sacred Geometry. Philosophy and Practice*, Thames and Hudson, Londres, 2002.

LE MÉE, Katharine, *El canto gregoriano. Su historia y sus misterios*, Temas de Hoy, Madrid, 1995.

LIVIO, Mario, *La proporción áurea*, Ariel, Barcelona, 2006. Traducción de Daniel Aldea e Irene Muzas.

LÓPEZ, Carlos (ed.), *Chakras. Sonidos y música para regenerar las energías*, Libro-CD, Integral, Madrid, 1997.

LÓPEZ, Santiago, *Historia y tragedia de los templarios*, Maxtor, Valladolid, 2009.

MACONIE, Robin, *La música como concepto*, Acantilado, Barcelona, 2007. Traducción de L. J. Gil Aristu.

MAIER, Michael, *La fuga de Atalanta*, Atalanta, Barcelona, 2007. Edición de Joscelyn Godwin, traducción de A. López Tobajas y M. Tabuyo.

MARTÍN-ALBO, Miguel, *La masonería. Una hermandad de carácter secreto*, Libsa, Madrid, 2002.

MARTÍNEZ OTERO, Luis Miguel, *La masonería. Historia símbolos y misterios*, Obelisco, Barcelona, 2005.

MICHELET, Victor-Emile, *El secreto de las órdenes de caballería*, Abraxas, Madrid, 1998. Traducción de Miguel Jiménez Saurina.

MITHEN, Stephen, *Los neardentales cantaban rap*, Crítica, Barcelona, 2007. Traducción de Gonzalo G. Djembé.

MITJANA, Rafael, *Historia de la música en España*, INAEM, Madrid, 1993. Traducción de Lourdes P. González.

MOLANA, Homeyra, *El arte de afinarse*, Mandala, Madrid, 1997.

MOLINA, Radamés Y RANZ, Daniel, *La idea del cosmos. Cosmos y música en la antigüedad*, Paidós Studio, Barcelona, 2000.

MONTOYA, Jesús (Ed.), *Cantigas de Alfonso X el Sabio*, Cátedra Col. Letras Hispánicas, Madrid, 2008.

MUSQUERA, Xavier, *Ocultismo medieval*, Nowtilus, Madrid, 2009.

NIEREMBERG, J. Eusebio, *Oculta filosofía. Razones de la música en el hombre y la naturaleza*, Acantilado, Barcelona, 2004.

NIETO MARTÍNEZ, Carla, *La masonería. Ritos y símbolos*, Libsa, Madrid, 2006.

PALA, Giovanni Maria, *La música escondida. Un misterio desvelado después de quinientos años*, Ediciones B, Barcelona, 2008.

PANIAGUA GRIAN, Eduardo, *Rumi e Ibn Arabí. Oriente y Occidente siglo XIII* (Libro CD), Almuzara-Pneuma. Madrid, 2005.

PANOFSKY, Erwin, *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, La Piqueta, Madrid, 1986. Traducción de J. Varela y F. Álvarez.

PAUWELS, Louis y BERGIER, Jacques, *El retorno de los brujos*, América Ibérica. Año Cero, Madrid, 1994. Traducción de P. Shelly.

PIETERS, Simon, *Diabolus*, Zenith, Barcelona, 2006. Traducción de Carlos Torres Moll.

PINKER, Steven, *Cómo funciona la mente*, Destino, Barcelona, 2001. Traducción de Ferrán Meler-Orti.

PLATÓN, *Ion, Timeo, Critias*, Alianza Editorial, Madrid, 2004. Traducción de J. M. Pérez Martel.

PRIETO, Miguel Ángel, *La música del diablo. Satanismo, maldiciones y leyendas negras del rock*, T&B Editores, Madrid, 2006.

QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institutio Oratoria*, Perlado y Páez, Madrid, 1916. Traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier.

REZNIKOFF, Iegor, *Sur la dimension sonore des grottes à peintures du paleolithique*, L'Académie des Sciencies, París, 1987.

RIBERA Y TARRAGÓ, Julián, *La música árabe y su influencia en la española*, Mayo de Oro, Madrid, 1985.

RIOJA, Ana y ORDÓÑEZ, Javier, *Teorías del universo*, vol. I. *De los pitagóricos a Galileo*, Síntesis, Madrid, 2004.

RODRÍGUEZ CAMPOMANES, Pedro, *Dissertaciones históricas del orden y cavallería de los templarios*, A. de Soto, Madrid, 1747.

ROOB, Alexander, *Alquimia y mística. El museo hermético*, Taschen, Colonia, 1997. Traducción de Carlos Caramés.

ROSS, Alex, *El ruido eterno*, Seix Barral, Barcelona, 2009. Traducción de Luis Gago.

ROVERSI MONACO, A, *Los secretos de las catedrales*, De Vecchi, Barcelona, 2001. Traducción de Sonia Afuera.

SAND, Georges, *Historia de mi vida*, elaleph.com, Madrid, 1999.

SANTOS, Demetrio, *Astrología y gnosticismo*, Barath, Madrid, 1986.

SATIE, Erik, *Cuadernos de un mamífero*, El Acantilado Bolsillo, Barcelona, 2006. Traducción de M. Carmen Llerena.

SCHNEIDER, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antigua*, Siruela, Madrid, 2001.

SCHULER, Heinz, *Musik und Freimaurerei*, Florian Noetzel, Wilhelmshaven, 2000.

SCHURÉ, Edouard, *Los grandes iniciados*, América Ibérica. Biblioteca Año Cero, Madrid, 1994. Traducción de A. Laurent.

SCOTT, Cyril, *Música, su influencia secreta en el tiempo*, Escuelas de Misterios, s/p., 2011.

SEBASTIÁN, Santiago, *La fuga de Atalanta*, Ediciones Tuero, Madrid, 1989.

SKINNER, Stephen, *Geometría sagrada. Descifrando el código*, Gaia Col. Caleidoscopio, Madrid, 2007.

SORIANO FUERTES, Mariano, *Música árabe-española y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura*, Simbad, Barcelona, 1984.

STEWART, Robert J., *Música y conciencia*, Mandala, Madrid, 1997. Traducción de Teresa Sans Morales.

STIRLING, William, *El canon. La cábala como clave de todas las cosas*, Humanitas, Barcelona, 2000.

TAYLOR, René, *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Siruela, Madrid, 2006.

TOMLINSON, Gary, *Music in Renaissance Magic, Toward a Historiography of Others*, Univ. of Chicago Press, Chicago, 1993.

TRISMEGISTO, Hermes, HORTULANO y FULCANELLI, *La Tabla de Esmeralda*, Mestas, Madrid, 2001.

VALENTÍN, Basilio, *Las doce llaves de la filosofía*, Mestas, Madrid, 2001.

VIÑAYO GONZÁLEZ, Antonio, *San Isidoro. Expresiones musicales*, Edilesa, León, 1992.

VITRUVIO, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, Traducción de J. L. Oliver, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

VON SIMSON, Otto, *La catedral gótica*, Alianza Forma, Madrid, 2000. Traducción de Fernando Villaverde.

VV. AA., *Lo inexplicado. El mundo de lo extraño, insólito y misterioso* (2 vol.), Delta, Barcelona, 1981.

—, *Alfonso X el sabio y la música*, Sociedad Española de Musicología (vol. X, n. 1), Madrid, 1987.

—, *Alfonso X. Aportaciones de un rey castellano a la construcción de Europa*, Consejería de Cultura y Educación de Murcia, Murcia, 1997.
—, *La curación por la música*, Libsa, Madrid, 1997.
—, *Diccionario rosacruz*, Kier, Buenos Aires, 1999.
—, *Historias, afectos, metáforas, maneras y otros aspectos del doce*, Doce Notas (vol. XII), s/p., 2003.
—, *Leonardo da Vinci y la música*, Villamonte Editores, Madrid, 2003.
—, *Música y mito*, Orquesta y Coro Nacionales de España (2 vol.), Madrid, 2005.
—, *Fausto*, Orquesta y Coro Nacionales de España, Madrid, 2006.
—, *La música y el III Reich. De Bayreuth a Terezin*, Fund. Caja Cataluña, Barcelona, 2007.
YATES, Frances A., *El iluminismo rosacruz*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1981.
ZAMBÓN, Francesco, *El legado secreto de los cátaros*, Siruela, Madrid, 2004. Traducción de César Palma.

Bibliografía de referencia

ABRIL, Manuel, «La filosofía de Parsifal» (conferencia), Madrid, 1914.

ACHAD, Frater, *The Chalice of Ecstasy being a Magical and Qabalistic Interpretation of Parzival*, Kessinger, 1998.

AGUSTÍN, San, *De Musica*, en *Obras completas*, vol. XXXIX, BAC, Madrid, 1988.

AMERONGEN, Martin van, *Wagner A Case History*, Londres, 1983.

ARISTÓTELES, *Los problemas musicales*, Gredos, Madrid, 2004.

BAUTISTA, J. M, *Psicofonías: voces del misterio* (libro y CD) Arcopress, Madrid, 2009.

BLAVATSKY, H. P., *Los orígenes del ritual en la iglesia y en la masonería*, Teosófica, Barcelona, 1990.

—, *Isis unveiled*, J. W. Bouton, 1877. Edición española, *Isis Sin Velo*, Ed. Sirio, s/p., 2004.

—, *The Secret Doctrine*, Theosophical Publ. Co. 1888. Edición española, *La doctrina secreta*, Ed. Kier, s/p., 2004.

BOECIO, Severino, *Tratado de música*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2005. Tradución de Salvador Villegas.

BOIS, Jules, *Les noces du Satan*, Chamuel Éditeur, París, 1892.

BOZZANO, Ernesto, *Fenómenos psíquicos en el momento de la muerte*, Bauzá, Barcelona, 1926. Traducción de A. Champs D'or.

BROWN, Rosemary, *Unfinished Symphonies: Voices from the Beyond*, William Morrow & Co., 1971.

—, *Voces del más allá. Sinfonías inconclusas*, Ed. Diana, Madrid, 1978.

CHIZAT, Emil Abel, *Althéïque; Le Beau et sa loi*, Huges Robert, París, 1899.

—, *Harmonie des mondes*, Huges Robert, París, 1903.

CONTRERAS GIL, Francisco, *Casas encantadas, crónicas de un siglo de misterio*, Edaf, Madrid, 2002.

DALBERG, F. Hugo von, *Blikke eines Tonkunstlers in die Musik der Geister.* 1787. *Friz Dalbergs Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister und Wilhelm Heinrich Wackenroders Äusserungen zur Muzik*, Aurora XLIX, 1989.

D'ALVEYDRE, Saint Ives, *L'archéometre*, Dorbon-Ainé, París, 1909.

DA VINCI, Leonardo, *Aforismos*, Ed. García de Zúñiga, s/f.

DEMAREE, Robert W., *The Structural Proportions of The Haydn Quartets*, Diss. Indiana University, s/p., 1973.

DOINIEL, Jules, (Jean Kostka), *Lucifer demasqué. Lucifer Unmasked.* Reimpresión de edición de 1895. Edición de A. Barruel, s/.p., s/f.

DOMÉNECH, Miguel, *L'Apothéose musicale de la Religion Catholique. Parsifal de Wagner*, Barcelona, 1902.

FABRE D'OLIVET, Antoine, *La vraie maçonnerie et la céleste culture*. 1824, Léon Cellier, s/p. 1952, 1973.

FLUDD, Robert, *Escritos sobre música*, Editora Nacional, Madrid, 1979. Traducción y edición de Luis Robledo.

GUAÏTA, Stanislas de, *La muse noir*, Alphonse Lemerer Ed., París, 1883.

—, *Rosa mystica*, Alphonse Lemerer, París, 1885.

GURDJIEFF, George Ivanovich, *La vie n'est réelle que lorsque «Je suis»*, Ed. Stock. s/p., 1974.

—, *Récits de Belzébuth à son petit-fils* (1950), traducción del ruso por Jeanne de Salzmann con la ayuda de Henry Tacol, Ed. du Rocher, s/p., 1995.

—, *Rencontres avec des hommes remarquables* (1960), Ed. du Rocher, s/p., 2004.

HAIK-VANTOURA, Suzanne, *La musique de la Bible révélée*, 1976 (Dessain et Tolra), *The Music of the Bible Revealed*, Ed. J. Wheeler, 1998.

HAMMER-PURGSTALL, Joseph, *Mysterium Baphometis revelatum, seu Fratres Militiæ Templi, qua Gnostici et quidem Ophiani, Apostasiæ, Idoloduliæ et Impuritatis convicti, per ipsa eorum Monumenta*, Mines de L'Orient, Schmid, 1818, http://en.wikipedia.org/wiki/Baphomet - cite_note-34#cite_note-34

HAYLOCK, Derek W, «The Golden Section and Beethoven's Fifht, 1978», *Mathematics Teaching*, 84, septiembre de 1978, pp. 56 y 57.

HEBERT, Marcel, *Le Sentiment Religieux dans l'ouvre de Wagner*, Librairie Fischbacher, París, 1895.

HERRIOT, Edouard, *La vie de Beethoven*, París, 1929. Edición española en El Libro Aguilar Series, vol. 44. Traducción de F. A. Vives, Aguilar, 1988.

HITLER, Adolf, *Mein Kampf*, vol. 1 (1925), vol. 2 (1926), Bottom of the Hill, 2010. Edición española, *Mi lucha*, San Roque 13, 1937.

HOUTEN, Kees van y KASBERGEN, Marius, *Bach et le nombre*, Mardaga, s/p., 1992. Traducción de Bernard Vanderheijden.

HUYSMANS, Joris, K., *Là-bas*, Trece & Stock. Ed., 1891.

JENNY, Hans, *Kymatic*, Basilius Presse, 1967; *Cymatics: A Study of Wave Phenomena and Vibration*, Macromedia, 2001.

JURGENSON, Friedrich, *Rösterna Frän Rymden*, Saxon & Lindströms, 1964.

—, *Sprechfunk mit Verstorbenen*, Firework, 1967.

—, *Voice Transmissions with the Deceased Book*, Firework, 1967.

KARDEC, Allan, *Le Livre des Esprits: Philosophie spiritualiste*, París, 1857.

—, *Revue Spirite. Journal d'Études Psychologiques*. 1.ª ed., París, 1858.

—, *L'Évangile selon le spiritisme*, París, 1864.

—, *Le Ciel et l'Enfer: La justice divine selon le spiritisme*, París, 1865.

—, *La Genèse selon le spiritisme: Les miracles et prédictions selon le spiritisme*, París, 1868.

KEPLER, Johannes, *El secreto del universo*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

KIRCHER, Athanasius, *Aritmología. Historia real y esotérica de los números*, Breogán, Madrid, 1984. Edición de A. M. Tomé.

LANGE, Anny von, *Man, Music and Cosmos. Gotean Study of Music, 1920*, Rudolf Steiner Press, 1992.

LANGE, Walter, *Richard Wagners Sippe*, Max Beck, Leipzig, 1942.

LEFEVRE, Jean, *Respit de la Mort*, A. et J. Picard & Cie, 1969.

LENDVAI, Ernö, *Bartok sa vie et son oeuvre*, Boosey&Hawkes, París, 1956.

—, «Duality and Síntesis in the Music of Béla Bartok», en *Module, Proportion, Symetry, Rhytm. Vison and Value series*, de Gyory Kepes (ed.), George Braziller, Nueva York, 1966.

—, *Béla Bartok: un análisis de su música*, Idea Books, Barcelona, 2003.

LITZMANN, Berthold, *Clara Schumann. An Artist's Life*, vol. I, Litzmann Press, 2007.

MAC CURDY, E., *Notebooks of Leonardo da Vinc*, Jonathan Cape, Londres, 1938.

MADDEN, Charles, *Fib and Phi in music: the golden proportion in musical form*, High Art Press, Salt Lake City, 2005.

MAHLER, Alma, *Gustav Mahler, Erinnerungen und Briefe*, Langen, 1940. Edición española, *Recuerdos de Gustav Mahler*, Acantilado, Barcelona, 2006. Traducción de Isabel Hernández.

MANNICHE, L, *Musical Instuments from the Tomb of Tutankhamun*, Oxford, 1976.

MITCHELL, Thomas J., *Rosslyn Chapel: The Music of the Cubes*, WritersPrintShop, 2006.

MONROE, Robert, *Doubleday Journeys Out of the Body*, 1971, Souvenir Press Ltd., 1989.

—, *Ultimate Journey*, Bantam Doubleday Dell Publishing Group, 1998.

—, *Viajes fuera del cuerpo*, Ediciones Palmyra, Madrid, 2008.

MURRAY, Margaret A., *El culto de la brujería en Europa Occidental* (*The Witch-Cult in Western Europe*), Editorial Labor, Barcelona, 1978.

PALLIS, Marco, *A Buddhist Spectrum*, Perennial Philosophy series, World Wisdom, 2003.

PAQUET, Alphons, *Delphische Wanderung. Ein Zeit und Reisebuch*, Drei Masken Verlag, Múnich, 1922.

PAUL, Jean, *Sämtliche Werke* (Obras completas), Reimer, Berlín, 1826.

PAUWELS, Louis y BERGIER, Jacques, *El retorno de los brujos*, https://heliotropodeluz.files.wordpress.com/2009/02/el-retorno-de-los-brujos.pdf

PÉLADAN, JOSEPHINE, *La décadence latine*. (Éthopée), 1884-1925, 21 vol., Slatkine, Ginebra, 1979.

PÉRALTÉ, Lotus, *L'ésotérisme de Parsifal. L'ésotérisme de la vieille légende celtique du cycle d'Artus suivis d'une traduction littérale du Parsifal de Richard Wagner*, Librairie Académique Perrin, París, 1914.

PÉREZ ARROYO, Rafael, *La música en la era de las pirámides*, Centro de Estudios Egipcios, Madrid, 2001.

PERLE, George, *The Strings Quartet of Béla Bartók*, 1977.

PERRY, Elinor Jane, *Temporal Proportion: A Study of Sonata Forms in the Piano Sonatas of Mozart*, 1968.

PLATÓN, *El Timeo (Diálogos)*, Gredos, Madrid, 1999.

PRÜFER, Arthur, *Parsifal und der Kulturgeranke del regeneration*, Leipzig, 1924.

REUSS, Theodor, *Ordo Templi Orientis, Parsifal and the Secret of the Graal Unveiled. 1914*, P. R. Koenig, 1920.

ROGERS, Michael Richard, *The Golden Section in Musical Time* (*La sección áurea en el tiempo musical*), tesis doctoral, 1977.

ROSO DE LUNA, Mario, *Wagner. Mitólogo y ocultista,* Editorial Glem, Buenos Aires, 1958.

ROTHWELL, James, *The Phi Factor: Mathematical Proportions in Musical Forms*, 1977, University Microfilms Intern, 1985.

RUDHYAR, Dane (Daniel Chennevière), *Claude Debussy et son ouvre*, Durand, París, 1913.

—, «Dissonant Harmony, A New Principle of Musical and Social Organization», *HAMSA Seed Ideas,* n. 1,1928.

—, *The New Sense of Sound, 1930*, Carmel, CA, 1930.

—, *The Magic of Tone and the Art of Music, 1982*, Shambhala, 1982.

—, *The Astrology of Personality, 1936,* Aurora Press, 1987.

—, *Rebirth of Hindu Music, 1928*, Kessinger Publishing, 2003.

SAINT-MARTIN, Louis-Claude, *Des erreurs et de la vérité,* Périsse-Duluc, Edimburgo-Lyon, 1775.

SAND, George, *Historia de mi vida*, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, s/p., 1910.

SCHILLINGER, Joseph, *Schillinger System of Musical Composition*, 1941.

SCHMIEDEL, Otto, *Richard Wagners religiöse Wetttanschaung*, Tubinga, 1907.

SCHROEDER, Christa, *He was my Chief. The Memoirs of Adolf Hitler's Secretary*, Frontline Books, s/p., 2009.

SCHUMANN, Robert, *Letters of Robert Schumann*, Londres, 1907. Reimpreso en 1971 por B. Blom y en 1979 por Arno Press.

—, *Tagebücher, 1827-1838*, Ed. Georg Eismann, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1971.

— y SCHUMANN, Clara, *Tagebücher, vol 2, 1836-1854*, Ed. Gerd Nauhaus, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1987.

—, *The marriage diaries of Robert & Clara Schumann,* Northeastern University Press, Boston, 1993.

SCOTT, Cyril, *An Outline of Modern Occultism*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1950.

—, *Music, its secret influence throughout the ages, 1933*, Rider, Londres, 1958.

—, «The Initiate. Some Impressions of a Great Soul. 1920», *Red Wheel/Weiser*; 1st pbk. ed edition, junio de 1981.

—, «The Initiate in the Dark Cycle, 1932», *Red Wheel/Weiser*, 1991.

SEBOTTENDORF, Rudolf von, *Bevor Hitler kam*, Deukula, Múnich, 1933 (Neuausgabe: Faksimile-Verlag, Bremen 1982).

SEDE, Gerard de, *L'Or de Rennes, ou La vie insolite de Bérenger Saunière, párroco de Rennes-le-Château*, s/p., 1967.

SERRA DE MARTÍNEZ, J. M., *Figuras wagnerianas*, Barcelona, s/.f., p. 59.

SHAW, George Bernard, *El perfecto wagneriano, un comentario sobre* El anillo del nibelungo, Alianza Editorial, Madrid, 2011.

SPENCE, Lewis, *Magic Arts in Celtic Britain*, Rider, Londres y Nueva York, 1945. Dover, 1999.

STEBBING, Lionel, *Music Its Occult Basis and Healing Value*, New Knowledge Books, 1958.

—, *Music Therapy: a new anthology*, 1975, New Knowledge, Horsam, Sussex, s/f.

STERNE, Colin, *Arnold Schönberg: the composer as numerologist*, Edwin Mellen Pr., 1993.

THOENE, Helga, *Ciaccona Tanz oder Tombeau?*, estudio analítico + CD, 2003.

—, *Sonata A-moll. Eine wortlose Passion*, estudio analítico + CD, 2005.

—, *Sonata C-Dur. Lob sey Gott dem Heilgen Geist*, estudio analítico + CD, 2008.

TOVEY, Donald, *Chamber Music: Essays in Musical Análisis*, Oxford University Press, Estados Unidos, 1989.

VALLS, Francesc, *Mapa harmónico práctico, 1742*, CSIC, Madrid, 2002.

VITRAY-MEYEROVITCH, Eva de, *Mystique et poésie en Islam,* Desclée De Brouwer, París, 1972.

VON DANIKEN, Erich, *Regreso a las estrellas*, Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1976.

WALLER, Mary Descree, *Chladni Figures, a Study in Symmetry*, s/p., 1961.

WATTS-HUGHES, Margaret, *The Eidophone Voice Figures*, s/p., 1904.

WINTERNITZ, Emmanuel, *Leonardo da Vinci as a Musician,* Yale University Press, New Haven, 1982.

WOLZOGEN, Hans von, *Bayreuther Blätter*, 1911. *Erstes bis drittes Stuck*, s/p., s/f., p. 49.

XENAKIS, Iannis, *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*, Pendragon, 1992.

YAMBLICO, *De Mysteriis Aegyptorum. Apud Ioan Tornaesium*, 1577. (*Sobre los misterios egipcios*, Gredos, Madrid, 1997).

YEARSLEY, David, *Bach and the Meanings of Counterpoint*, Cambridge University Press, 2002.

Artículos citados



BALDOVINO, Enrique Eliseo, «Conversaciones familiares del Más Allá», *Revista Espírita*, mayo de 1858, n. 5. pp. 137-142.

CEGLEDY, Janos, «A Masonic View of the Musical Offering», *P. M. Sinim Lodge*, Research Lodge of the Grand Lodge of Japan.

DAMPIERRE, Pauline y LE VALLOIS, Jacques, «Sacred Dance: The search for Conscious», *Harmony*, vol. 73, n. 5, mayo de 1985.

DOUGLAS WEBSTER, J. H, «Golden-Mean Form in Music», *Music and Letters*, XXXI (3), Oxford Journals, 1950, pp. 238-248.

ESCOBAR GOLDEROS, Mario, «Adolf Hitler y sus años ocultos», *Historia 16*, octubre de 2007.

GORDON, Mel, «Gurdjieff's Movement Demonstrations: The Theatre of the Miraculous», *Drama Review*, junio de 1978, Nueva York.

HOWAT, Roy, «Debussy, Ravel and Bartók: Towards Some New Concepts of Form», *Music &. Letters*, vol. 58, n. 3, 1977.

KAELIN, J. C., «The Magical Pantheon Of Wagner's Ring: Qabalistic Initiation through the Ring Cycle of Operas», *The Golden Dawn Journal*, vol. 5, «Magical Pantheons», 1996.

KELLER, Walter, «Anarchismus im Parsifal», *Nachrichtenblatt*, Graz, 1980, pp. 116 y ss.

KIRK, Kenneth Patrick, «The Golden Ratio in Chopin's Preludes, op. 28», *Diss*, Universidad de Cincinnati, 1987.

KIRKENDALE, Ursula, «The source for Bach's Musical Offering: the Institutio Oratoria of Quintilian», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 33, n. 1, 1980.

KÜTHEN, H. W., «Mozart-Schiller-Beethoven. Mozarts modell für dieFreudenhymne und die fusion der embleme im Finale der Neunten

Symphonie: Hudebni Veda», *Musicology* 2/93, Praga, 1993, pp. 105-128.

LABOUR, Fred, «McCartney Dead; New Evidence Brought to Light», *The Michigan Daily*, 14 de octubre de 1969.

LARSON, Paul, «The Golden Section in the Earliest Notated Western Music», *The Fibonacci Quarterly*, vol. 16. n. 6, 1978.

LOWMAN, Eduard A., «Some Striking Proportions in The Music of Béla Bartók», *Fibonacci Qaurterly*, n. 9, 1971.

MAY, Rolf, «Wagner's Parsifal», *Sunrise Magazine*, octubre, noviembre y diciembre de 1992, enero de 1993.

MEDRANO, Antonio, «Antonio Medrano, "Parsifal y la Vida del Budha"», *Revista Cielo y tierra*, otoño de 1984, pp. 41 y ss.

NISBET, Jeff, «The Rosslyn Motet: What the Mainstream Media Didn't Tell You about the Chapel's Musical Cubes», *Atlantis Rising*, n. 65, septiembre-octubre de 2007.

NORDEN, Hugo, «Proportions in Music», *Fibonacci Quarterly*, vol. 2, 1964, pp. 219-222.

OURIQUE FRAGOSO, Silvio, «De Música Trascendental», en *Anuario Espírita*, 2000.

PABLOS, Tamel de, «Richard Wagner y el movimiento de liberacion de 1848», *Universitas*, n. 2-2, 1989 pp. 41 y ss.

PASCALE BARDET, Dominique, «Logos as Number and Proportion in Amiens Catedral and in the Kyrie of the Messe the Notre Dame by Guillame de Machaut», *Diss*, Ohio State Univ., 1999.

POWELL, Newman W, «Fibonacci and the Gold Mean: Rabbits, Rumbas and Rondeaux», *Journal of Music Theory*, 23, New Haven, otoño de 1979, pp. 227-273.

PUTZ, John F., «The Golden Section and the Piano Sonatas of Mozart», *Mathematics Magazine*, vol. 68, n. 4, 1995.

ROTHWELL, James, «The Proportional Design of J. S. Bach's Two Italian Cantatas, Tushaar Power», *Musical Praxis*, vol. 1, n. 2, otoño de 1994, pp. 35-46.

SABANEYEV, Leonid, «Russkie propilei», *Materialypo istorii russkoi mysli i literatury* n. 6, 1919.

SANDRESKY, Margaret Vardrell, «The Golden Section in Three Byzantine Motets of Dufay», *Journal of Music Theory*, vol. 25, n. 2, otoño de 1981, pp. 291-306. Publicado por Duke University Press.

SIDOROWIZC, Alexander, «The Proportional and Spatial Analysis of The First Movement Sonatta-Allegro Form of Mozart, Haydn and Beethoven», *Diss*, Ohio Kent State Univ., 1981.

Manuscritos citados



AGRIPPA, Cornelius, *De occulta philosophia libri tres*, París, 1531, Colonia, 1533.

ALCIATO, Andrea, *Emblematum libellus*, 1531.

AL-SAFA, Ikhwan (Hermanos de la Pureza), *Rasa'il, s. x*, 4 vols., Dàr Sadir, Beirut, 1957.

ALFONSO X, *Cantigas*, Toledo (ms. 10069), El Escorial (códice J.b.1 y J.b.2) y Florencia (Códice F).

ANDERSON, James, *The Constitutions of the Free-Masons, In the Year of Masonry 5723. Anno Domini 172* (2.ª Ed. 1738; 3.ª Ed., John Entick, 1756).

ANÓNIMO, *Manuscrito de la abadía de San Víctor*, Biblioteca Nacional de Francia. Fondo Francés 1977 (anc. 7908). De la Biblioteca de Mazarin, n. 780.

—, *Libro de los dos principios*, Códice I.II.44 de la Biblioteca Nacional de Florencia.

—, *Libro de los muertos. Peri Em Heru*. Papiro de *Ani* y de *Nu* (Museo Británico 10.470.). Papiros de *Aufanj* y *Ja* (Museo Egipcio de Turín). Papiro de *Luya* (Museo Egipcio de El Cairo).

—, *Musica enchiriadis*, siglo X. Fuente, Hans Schmid, ed., *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission*, Band 3 (Bayerische Akademie der Wissenschaften; C. H. Beck, Múnich, 1981).

—, *Anonymus IV*, Siglo XII. Fuente: *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*, 4 vols., ed. Edmond de Coussemaker (Durand, 1864-76; reprint ed, Hildesheim, Olms, París, 1963), 1 : 327-64.

—, *Der würfel als compositeur: Ein musikalischer scherz*, Múnich, Hábil, s. d.
—, *Liber Mutus* (1677), Pedro Savouret Atr. Isaac Baulot.
—, *Geheimes und verborgenes chymisches Laboratorium*, 1739.
—, *Eisagoguè harmoniké*, Ed. Meibomius, Antiquae musicae autores septem, Ámsterdam, 1652.
—, *Manuscrito del Palacio-Castillo de Chantilly*. Museo Condé, ms. XVIII b12.
—, *Historia von D. Johann Fausten*, Ed. Johann Spies, Frankfurt am Main, 1587. Manuscrito Ed. H. G. Haile Erich Schmidt Verlag, 1960. Carl Winter Verlag, 1996. (Inglés) *The History of Dr. Johann Faustus*, Universidad de Illinois, 1965.
—, *Fausto*, Ms. Wolfenbüttler, circa 1570-1580. Publicado en 1892 por Gustav Milchsack.
—, *Manuscrito Regius*,1390. James O. Halliwell, Facsímile, 1757. Ed. 1840, n. 17, A1. Bibl. Reg, British Museum.
—, *Manuscrito Cooke* (c. 1410), Matthew Cooke, Ed. R. Spencer, Londres, 1861, British Museum ms. 23.198.
—, *Manuscritos Sloane*, 3348 British Museum, 1646, n. 3323 (1659). n. 3329, (c. 1700).
BARRÉS, Maurice, *La colline inspirée*, Émile Paul, París 1913. *La colina inspirada, La Torre de Marfil.* Traducción de L. de Caralt, 1957.
BERARDI, Angelo, *Miscellanea Musicale*, Giacomo Monti, Bolonia, 1689.
BINGEN, Hildegard von, *Scivias*, 1151-1152. Manuscrito Rupertsberg (perdido). Copia Iluminada en la Abadía Hildegard de Eibingen (1927-1933). Otras copias en Bibl. Vaticana. Heidelberg (siglo XII), Oxford (siglos XII y XIII) y Réveris (1487). (Edición española, *Scivias*, Trotta, Madrid, s/f. Traducción de A. Castro Zafra y M. Castro).
BOKEMEYER, Heinrich, *Die canonische anatomie*, publicado en *Critica Musica*, en 1723.
BORNITUS, Jacob, *Emblematum Sacorum*, Ammonius, Heidelberg, 1659.
CAPELLA, Martianus, *De nuptiis Philologiae et Mercurio*, Editio princeps. Franciscus Vitalis Bodianus, Vicenza, 1499.
CARDAN, Jerome, *De rerum varietate*. cap. 91, «Ars Magica Arteficii et Mihinii», 1557 (Stephanum Michaelem, 1558).
CARDANO, Girolamo, *Liber de Ludo Aleae* (1526), publicado en 1663.

CHARLIEU, Guy, *Regulae de arte Musica*, siglo XII. Fuente, Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera, 4 vols., ed. Edmond de Coussemaker, Durand, París, 1864-1876; reimpresión, ed. Hildesheim, Olms, 1963.

CHARTRES, Escuela de, Comentarios al *De consolatione philosophiae*, ms. Heiligenkreuz 130. En HÄRING, Nicholas, M, *Tour Commentaries on* «De Consolatione Philosopiae».

CHARTRES, Thierry, *De sex dierum operibus*, Biblioteca Nacional de Francia. Manuscritos P y Q. Edición española, María Pilar García Ruiz, Col. De Pensamiento Medieval y Renacentista, 92, Pamplona, 2007.

CHLADNI, Ernest, *Entdeckungen ber die Theorie des Klanges*, Weidmanns Erben und Reich, Leipzig, 1787.

CERONE, Pietro, *El Melopeo y maestro, Tractado de musica teoría y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto músico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad, y claridad del Lector, estare partido en XXII Libros.* Editado por Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci.

CERRETO, Scipione, *Della prattica Musica Vocale et Strumentale*, Giovanni Giacomo Carlino, Nápoles, 1601.

COLONIA, Franco de, *Ars cantus mensurabilis.* Bibliothèque Nationale, París, Lat. 16663, ff. 76v-83r. Edición española, Franco de Colonia, *Tratado de canto mensural*, Ángel Medina, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1988.

CORBEIL, Pierre, *Motets, in an Office for the Feast of the Circumsion; Hymns, Miracle play on the history of Daniel* (ff. 95-108). Beauvais. British Museum, Egerton 2615.

DA VINCI, Leonardo, *Códices Italianos*. *Códice Atlantico* (1483-1518), *Trivulziano* (1489) y *Códice de los pájaros* (1505).

DE JESÚS, Santa Teresa. *Obras Completas*, BAC, Madrid, 1986.

DEE, John, *Monas Hieroglifica*, Antwerp, 1564. trad. por J. W. Hamilton-Jones, 1947C. H. Josten en AMBIX, XII, 1964.

ERNEST, Gustav, *Some aspects of Beethoven's Instrumental Forms*, 20 de enero de 1903. 29th Sess, (1902 - 1903), pp. 73-98. Publicado por Royal Musical Association.

ESMIRNA, Teón de, *Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, Recensuit Eduardus Hiller, Lipsiae, 1878.

FABRE D'OLIVET, Antoine, *La Musique expliquée comme science et comme art*, Ed. L'Emancipatrice, 1928.

FEINAUG, Johannes, *Der Tübinger Reim-Faust*, Alexander Hock. 1587-1588, Bibliotek, Reimp. J. Schweier, Kongelige, 1977.

FICINIO, Marsilio, *De vita libri tres: quorum primus De studiosorum sanitate tuenda, secundus De vita producenda, tertius De vita coelitus comparanda, Apologia; eiusdem Epidemiarum antidotus…* (1489).

FLUDD, Robert, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minores metaphysica, physica atque technica historia*. Johann Theodore de Bry, Hieronymus Galler & Kaspar Rotel, Oppenheim, 1617-1624.

FRINELLAN, *Le triple vocabulaire infernal. Manuel du démonomane*, Biblioteca Esotérica Herrou Aragón, París, 1871.

GAFFURIUS, Franchino, *Theorica musicae* (Milán, 1492). *Philippus de Mantegatiis, Cassanus, for Joannes Petrus de Lomatio*, 1492, ed. Gaetano Cesari. Reale Accademia d'Italia, 1934.

—, *Practica musicae*, Milán, 1496, 2/1497, ed. and trad, C. A. Miller, MSD, xx (1968); Trad. Ing, I. Young, *The Practica musicae of Franchinus Gafurius*, Madison, WI, 1969.

—, *De armonia Musicorum Instrumentorum*.Tradución de inglés C. A. Miller, 1977.

GALILEI, Galileo, *Galilei G., «Sopra le scoperte de i dadi», Le Opere di Galileo Galilei*, Edizione Nazionale (E. N.) di A. Favaro, Tipografia La Barbera, 1897, Florencia, 1718, vol. VIII, pp. 591-594, *circa* 1612-1623.

GALILEI, Vincenzo, *Dialogo della musica antica e della moderna*, G. Marescotti, Florencia, 1581, Bibl. Nationale de France.

GARLANDIA, Johannes de, *De mensurabili musica*, fuente: Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica*, ed. S. M. Cserba, Freiburger Studien zur Musikwissenschaft, vol. 2, Pustet, Regensburg, 1935, pp. 194-230.

GAUDENCIO, *Harmonikè Eisagogué*, en Meibomius, tomo I, con traducción latina. K. von Jan, *Musici Scriptores Graeci*, Leipzig, 1895, pp. 327-355, Traducción francesa Ch.-Ém. Ruelle, *Collection des auteurs grecs relatifs à la musique*. T. V, París, 1895.

GAZALI, Al, *Kitab adab al-samá ua al-uaÿd*, en *La vivificación de las ciencias de la fe*, libro VIII.

—, *Ihya' Ulum ad-Din*. (De la música y el canto). En *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, parte I y II, 1901. Parte III, 1902, *Music and Singing* by IBT Books, Kuala Lumpur, 2009.

GIORGI, Francesco, *De harmonia mundi totius cantica tria, Venetiis: in aedibus Bernardini de vitalibus chalcographi*, 1525.

GIOVIO, Paolo, *Dialogus de viris litteris illustribus, cui in calce sunt additae Vincii, Michaelis Angelis, Raphaelis Urbinatis vitae, in Girolamo Tiraboschi*, 1525-1527, *Storia della letteratura italiana*, vol. IX, Società Tipografica, Modena 1781.

GOETHE, Johann Wolfgang von, *Der Zauberlehrling*, 1797, Musen-Almanach für das Jahr 1798. Herausgegeben von Schiller. Tübingen, in der J. G. Cottaischen Buchhandlung.

—, *Faust, Eine Tragödie*, Im Insel Verlag zu Leipzig, 1832.

GRAHAM, *Manuscrito Graham* (1726). Publicado en *Ars Quatuor Coronatorum*, vol. 80, Londres, 1967, pp. 77-80.

HEINDEL, Max, *Mysteries of the Great Operas*, L. N. Fowler & Co, 7. Ludgate Circus, Londres, 1921.

INFANTAS, Fernando de las, *Plura Modulationum Genera. Super excelso gregoriano cantu* (Venecia, 1579). Ed. Ut Orpheus.

KEPLER, Johannes, *Mysterium cosmographicum*, 1596.

KEPPLERI, Joannis, *Lincii Austriae*, Godofredo Tampachii Bibli. Francof. Excudebat Ioannes Plancus, 1919. en http://posner.library.cmu.edu/Posner/books/book.cgi?call=520_K38PI.

KIRCHER, Athanasius, *Musurgia Universalis sive Ars Magna consoni et dissoni*, Roma, 1650.

KUNRATH, Heinrich, *Amphitheatrum Sapientae Aeternae*, Hamburgo, 1595 y Hanau, 1609.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Fausto* (fragmento), mencionado en una revista en 1759 y publicado incompleto en 1784.

L'ISLE-ADAM, Philippe August Villiers, *Axël*, 1890-1890. Bibliothèque Nationale de France, Rés. m-Yf-134 (2). En Gallica.

LIEJA, Jacobo de, *Speculum Musicae*, CoussemakerS, II, 193-433 [attrib. Johanes de Muris]. Ed. R. Bragard, CSM, III (1955-73).

LLULL, Ramón, *Ars memorativa*, Biblioteca Vaticana. Urbinates latini 852, ff. 333-348, tomo II.

—, *Ars magna*. Bibl. El Escorial. Ed. 1. Francofurti: typis Ioan. Saurii: impensis Cornelii Sutorii, 1596. Ed. 2. Lugduni. Per Jacobum Marechal: sumptibus vero Simonis Vincent, 1517. Ed. Facsimil, Madrid, Kaydeda Ediciones, 1990.

LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Gli sogni e raggionamenti*, 1560. British Museum 12196. Ed. R. P. Ciardi, Florencia, 1974.

MACROBIUS, *Commentarii in Somnium Scipionis*, París Bibl. Nacional, ms. Lat. 7203 fols. 2, 3. / NKS 218 4.º.

MARLOWE, Cristopher, *The Tragical History of Doctor Faustus*, 1604, impreso por Valentine Simmes para Thomas Law; conocido como el texto A. Existe una segunda edición (A2) de 1609, impresa por George Eld para John Wright. Ed moderna, *The Tragical History of Doctor Faustus: From the Quarto of 1604*, CreateSpace, 2011.

MERSENNE, Marin, *Harmonie Universelle*, Sebastien Cramoisy, París, 1636. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471093v.r=Marin+Mersenne.lan también en .pdf en la web de http://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_(Mersenne,_Marin)

MUERTE, Danza de la, Manuscritos CPG-438, 1465 y Ms. de 1468 de Henri Knoblochtzer (B. de Heidelberg). Ms. de Kassel, 1470 y Ms. de Zimmern, 1520, en Donaueschingen. Ms. de Hans Holbein, *Los simulacros de la Muerte*, 1538. Ms. de J. E. Ridinger, 1750. Ms. de D. N. Chdowiecki 1791. Ms. de Hans Bendel, 1848. Ms. de F. Barth, *Los trabajos de la Muerte*, 1866.

NAUMANN, Emil, *Die Tonkunst in der Cultur-Gesichte*, B. Behr, Berlín, 1869. Bayerische StaatsBibliothek. *Mus.th. 2418-1*.

PACIOLI, Luca, *De Divina Proportione*. Editio princeps, Milán, 1498. Ms. 170 sup. Bibl. Ambrosiana (Milán) y ms. Langues Etrangères 210, Bibl. Ginebra (Suiza).

PETRUCCI, Octaviano, *Harmonice Musices Odhecaton*, Venecia, 1501. Q-51 Mf766. Reimpreso en 1503 y 1504. Museo Internacional de la Música y Bibl. Musical de Bolonia.

PISA, Leonardo de, *Liber abaci*, ms. Biblioteca Nazionale di Florenia. Codice magliabechiano cs cl, 2626.

PRAETORIUS, Michael, *Sintagma Musicum*. Parte I Wittenberg. Johannis Richter. 1615. Parte II. Wolfenbüttel, 1618. Parte III. Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1619.

—, *Theatrum Instrumentorum* (Wolfenbüttel, 1620). Salzburgo, Studienbibliothek. Wien, Österreichische Nationalbibliothek. Wien,

Gesellschaft der Musikfreunde. París, Bibliothèque de France. París, Bibliothèque Mazarine. París, Bibl. de France, département de la musique - Troyes, Bibliothèque municipale.

PSEUDO-AGUSTINUS, *Sermo contra Judaeos de symbolo*; BSB Clm 14746. Regensburg, St. Emmeram, siglo IX.

RAMOS DE PAREJA, Bartolomé, *Musica Práctica*. Ms. I 232. Inf, Milano, Biblioteca Ambrosiana, s. XV, f. 1-64. Ms. A 80, Bolonia, Museo Civico; Ms. A81, id. Ediciones: Bologne, Enrico des Colonia, 1482 (1 ex). Bologne, Baltasar de Hiriberia, 1482

RÉÔME, Aureliano de, *Musica Disciplina* (siglo IX). Ms. Cpv 2231, Wien, Österreichische Nationalbibliothek. Siglo X. (inglés). Traducción de Joseph Ponte. Collage Music Press, Colorado, 1968.

REUTER, C., *Musikalisches Würfelspiel von Mozart, Haydn und anderen glosen Komponisten*, Schott Musik Inter, Mainz, 2001.

SPIES, Johann. *Historia von D. Johann Fausten*. (Volksbuch). Frankfurt and Mein, 1587.

STEINER, Rudolf, *The Science of Knowing: Outline of an epistemology implicit in the Goethean world view: with particular reference to Schiller*, Mercury Press 1.ª ed., 1988.

TEMPLARIOS, Manuscritos. Fondo Francés 1977 (anc. 7908). De la Biblioteca de Mazarin, n. 780, 122 folios 23 × 13 cm. Latín: Brujas, Londres, París, Múnich, Nimes, Praga y Vaticano (Roma, Barb. lat. 659). Francés: París (BnF, fr. 1977, 13e3/4), Dijon Cote D'or (Ms. H-111), y Baltimore, Walters Art Gallery, W.132 (trans. S. XIX según París). Roma, (Lincei Cod. 44. A. 14), s. XIII. Catalán: Barcelona, Arch. Corona de Aragòn, Cartes Reales, ms. 3344 (vers. 1273-1291).

THEILE, Johann, *Musicalisches Kunstbuch*, 1691. Edición: Carl Dahlhaus, Bärenreiter, Kassel, Nueva York, 1965.

TORRES, José de, *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa*, Madrid, 1702. BNE. M.52.

TRÍSMOSIN, Salomón, *Splendor Solis*. Impr. Nikolaus Glokendond, Núremberg, 1535. *Aureum Vellus*, Rorschach, 1598.

URBEVETANI, Hugolino, *Declaratio Musicae Disciplinae*, ed. Albert Seay, Romam American Institute of Musicology, 1962.

VASARI, Giorgio, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1542-1550). Ampliada en segunda

edición: *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*. En Florencia, Apresso i Giunti, 1568.

VILLALPANDO, Juan Bautista y PRADO, Jerónimo de, *in Ezechielem Explanationes et Apparatvs Urbis ac Templi Hierosolymitani*; vol. II. *De postrema Ezequielis prophetae visione*; vol. III. *Apparatus Urbis ac templi Hierosolymitani*, impr. Vuglietto y Zannetti, Roma, 1595-1606.

—, *Códices españoles*. El *Códice de Madrid I*, Mss. 8937 (1493), y Códice de *Madrid II* Ms. 8936 (1491)

—, *Códices franceses* (1492-1500). Codex A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M. Fragmento del Codice A, Ashburnham 2038, y fragmento del Códice B. Ashburnham 2037.

—, *Códices ingleses. Forster I* (1505), *Forster II* (1495-1497), *Forster III* (1490-1493), *Códice Arundel 263*, (1504-1516) y *Códice Leicester* (o *Hammer*).

VITRY, Jacques de, *Sermones vulgares domini Jacobi Vitricensis*, Bibl. Nat B. N. Lat. ms. 17509.

VITRUVIUS, Marcus Pollio, *De architectura* (Roma, Heroldt, 1486/92). Ed. Johannes Sulpitius Verulanus, siglo XV.

—, *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus, cum figuris et tabula, ut iam legi et intelligi possit*, Venecia, Tacuino, 1511, ed. Fra Giovanni Giocondo, 1434?-1515.

—, *De architectura libri dece traducti de latino in Vulgare affigurati: Comentati: & con mirando ordine insigniti*, Gotardus de Ponte, 1521, ed. Cesare di Lorenzo Cesariano, 1483-1543 (facs, Nueva York, 1968; Múnich, 1969).

—, *Architectura, con il suo commento et figure. Vetruvio in volgar lingua raportato per M. Gianbattista Caporali di Perugia*, Stamparia del conteIano Bigazzini, Perugia, 1536 (ed. Giovanni Batttsta Caporali, 1475-1555).

VV. AA. *Codex Montpellier*, Bibliothèque Interes-Universitaire, sección Médecine, H196.

WAGNER, Richard, *Das Judenthum in der Musik* (1850), bajo seudónimo K. [Karl] Freigedank. Neue Zeitschrift für Musik (Leipzig), 17. Jg, 33. Bd, Nr. 19, 3, septiembre de 1850, S. 101-107, und Nr. 20, 6, septiembre de 1850, S., pp. 109-112.

WEINREICH, Johann, *Alea teórico-practica*, Erfurt, 1622.

WERCKMEISTER, Andreas, *Musicalische Parodoxal-Discourse*, Quedlinbourg, 1707, fac. G. Olms, Hiuldesheim, 1972.

YORK, Edwin de, *Constituciones de York*, *circa* 926 d. C., British Museum. Copia en Alemán ms. Krause, 1810.

ZARLINO, Gioseffo, *Institutioni Harmoniche*, Venecia, 1558. Konunkl Bibliotheek Te'shage. Traducción de Guy A. Marco y Claude V. Palisca. Yale University Press, New Haven y Londres, 1968, reedición de 1976, capítulo 26, pp. 51-53.

ZEISING, Adolf, *Neue Lehre von dem Proportionem des Menslichen Körpers*, 1854. Ed. Let me Print. ISBN 978-5-87403-676.

Discografía recomendada

INTRODUCCIÓN. EL ORIGEN MÁGICO DE LA MÚSICA

De la Prehistoria a la civilización

La música en la era de las pirámides, Rafael Pérez Arroyo, Centro de Estudios Egipcios, CD. NAR-0010-01, 2001.

La Trompeta de Tutankhamon, https://www.youtube.com/watch?v=Qt9AyV3hnlc

Perle di grotta. La Musica delle stalattiti, Mariolina Zitta, 1997.

Preistoria. I suoni delle stalattiti e stalagmiti, Walter Maioli, Soundcenter, CDS 02, 2006.

Grecia y la armonía de las esferas

De Organographia. Music of the Ancient Greeks, Gayle & Philip Neuman, Pandourion Records, PRCD1001, 1995.

Melos Arxaion. Secular music of greek antiquity, Petros Tabouris ensemble, FM Records, 2 CD, 2011.

Music of Ancient Greece, Christodoulos Halaris, Orata LTD, Orangm, 2013.

Músique de la Grèce Antique, Gregorio Paniagua, Atrium Musicae de Madrid, Harmonia mundi, 1980.

La antigua Roma. Nada nuevo bajo el sol

I flauti etruschi tra mito, immaginario e archeologia, Walter Maioli, Soundcenter, 2003.

La Musica dell'antica Roma, vol. 1, strumenti a fiato, Synaulia. Amiata Records (ARNR 1396), 1996.
La Musica dell'antica Roma, vol. 2, strumenti a corde, Synaulia. Amiata Records (ARCD 0302),1999.
Pugnate, Musica Romana, Emmuty Records EM020, 2009.

La música cristiana. Una liturgia mágica

La musique de la Bible révélée, Suzanne Haik-Vantoura, Harmonía Mundi, 1976.
Messe de Saint Benoit, Office des laudes de Saint Benoit, Notre dame de Ganagobie, Jade, 2010.
Octoechos Latino. El canto gregoriano y sus sistemas melódicos, Juan Carlos Asensio, Pneuma, Pn-380, 2002.
Oficio de la Toma de Granada, Schola Antiqua, J. C. Asensio, Pneuma, 2010.

De gnósticos, cátaros y trovadores

Amors E Cansó, Capella de Ministrels, Carles Magraner, Licanus, 2008.
Bestiario: Cantigas de Animales, Música Antigua, Eduardo Paniagua, dir. Rec., Pneuma PN-340, 2001.
Le temps de l'amour courtois, Les Très Riches Heures du Moyen-Âge, [CDx6], Harmonia mundi, 1995.
Montségur: La tragédie cathare, La Nef. Dorian Recordings DOR-90243.
Pneuma, el poder espiritual de la música antigua, Música Antigua, Eduardo Panigua, Nuba Records, 2009.
Remedios curativos en las cantigas, Eduardo Paniagua, Pneuma PN-240, 1995.
The Art of Courtly love, Early Music of London, David Munrow, Veritas EMI, 2005.
The forgotten Kingdom. La croisade contre les albigeois, La Capella Reial de Catalunya, Alia Vox, 2010.

Rituales medievales. La danza de la muerte y la liturgia del asno

Adolfo Osta: Pase el Agoa, Cançons de trobadors joglars i musics de palau, SAGA 10907.
Iubilum, Ensemble Orientis Partibus, Ph music worx srl, 2009.
La fiesta del asno, «Tradiciones del medievo», Clemencic Consort, R. Clemencic, Harmonia Mundi CB073, 1980.
Tempus Festorum: Medieval music for the Nativity, Ensemble Anonymus, Claude Bernatchez, Analekta, 1997.
The Feast of Fools, La Fête des Fous, Das Narrenfest, New London Consort, Decca L'Oiseau-Lyre.

El mágico sonido de las estrellas. De Galileo a la teoría de cuerdas

Centro Solar de Stanford, http://solar-center.stanford.edu/singing/singing.html.
Primera obra musical basada en sonidos estelares, http://www.konkoly.hu/staff/kollath/stellarmusic/
Sonidos del espacio exterior, www.spacesounds.com

PARTE I. MÚSICA, SECTAS Y SOCIEDADES SECRETAS

Capítulo 1. Los templarios y la música

Le Chant des Templiers, Ensemble Organum, Marcel Pérès, Ambroisie, AM 9997, 2006.
Time of the Templars, Various, Naxos, 2008.

Capítulo 2. La alquimia y la enigmática musical

Fernando de las Infantas, motetes, Ensemble Plus Ultra Michael Noone, Almaviva DS 0140, 2005.
Jacob Obrecht: Missa Sub Tuum Praesidium, Benedictus in laude; Salve Regina, The Clerks Group Edward Wickham, Gaudeamus CDGAU341, 2003.
La fuga de Atalanta, Michael Maier, Ensemble Plus Ultra, dir. Michael Noone, Glossa Music, libro y CD, 2007.

Ministriles Reales, Instrumental music of the Golden Age-Renaissance & Baroque 1450-1690, Hespèrion XX & Hespèrion XXI, Jordi Savall, Alia Vox AVSA9864, 2009.
The Alchemist, Hwv 43: Ii. Ge. F. Haendel, Vancouver Orchestra, Nancy Argenta, CBC Records, 2000.

Capítulo 3. Leonardo da Vinci. El músico desconocido

El órgano de papel de Leonardo da Vinci, Joaquín Saura, libro y CD, Villamonte Editores, 2000.
La musica a Milano al tempo di Leonardo da Vinci, Massimo Lonardi, La Bottega Discantica.
La música escondida, un misterio desvelado después de quinientos años, Giovanni Maria Pala, Ediciones B, Barcelona, 2008.
La viola organista, Grupo Música Antigua, dir E. Paniagua, Pneuma PN 1340, 2011.
L'amore mi fa sollazar, Grupo Música Antigua, dir E. Paniagua, Pneuma PN 1320, 2011.
Los sonidos de Leonardo da Vinci en la música de su tiempo, Academia Música Leonardiana, J. Saura.

Capítulo 4. La masonería. Cantando al arquitecto del universo

6 Masonic Songs. 12 Pieces. Caspar Furstenau, Radio Svizzera Choir, Lugano Dynamic, 1999.
Beethoven, Late Choral Music, Ambrosian Singers, London Symphony, M. Tilson Thomas, Sony BMG Music.
Beethoven, Lieder, Hermann Prey, Capriole, 2004.
Mozart, Die Zauberflöte, Monteverdi Choir, English Baroque Soloists, Gardiner, Archiv, D. Grammophon, 1996.
Mozart, Freimaurerkantaten und Lieder, V. Dolezal, Prague Philharmonic Choir, Prague Chamber Orch. Pavel Kühn, Supraphon, 1994.
Mozart, Masonic Music, Decca E 4257222.
Mozart, Masonic Music and Concert Arias for Bass, Preiser - PR93477.
Mozart, Musica per la ritualità Massonica, A. Barbarossa, Orch, Conservatorio Vibo Valentia, Phoenix, 2010.
Mozart, The Complete Masonic Music, Naxos - 8570897.
Mozart, The Complete Masonic Music, Vox - CDX5055.

Musiques rituelles Maçonniques du XVIII *siecl*, ARION 30 A 100.
Sibelius, Six Partsongs Op. 113 Jean Sibelius, Musique religieuse, Op. 113 - Suomi Lodge n. 1
Sounds of Finlandia, Tapiola Childrens Choi, Erkki Pohjola, BIS, 1995.
Symponic Organ Music, vol. 1, Hans-Ola Ericsson, BIS, 2000.

Capítulo 5. Músicos rosacruces. De Robert Fludd a Erik Satie

Danse Gothique, Musique by Satie and Machaut, Sarband, Jaro Records, 2000.
Eric Satie - The Rosicrucian Music 1891-1895, Olof Höjer, Stockholm, Swedish Society Discofil, 1996.
Satie En Orient, Sarband 2005. Nocturne/Doumtak.
Satie, The complete solo piano music, Jean-Yves Thibaudiet, Decca, 2001.

Capítulo 6. De la teosofía al Priorato de Sion

Music of Ruth Crawford, Armstrong, Hoffman, American Masters, Anthology of Recorder Music, Inc., 2007.
París-X, Musica Obscura of Erik Satie & Dane Rudhyar 2003, Furious Artisans 68078/2010, Innova, 2010.
Pelleas y Melisande, Berliner Philarmoniker, Karajan, EMI, 1999.
Preparation for the Final Mistery, Alexander Nemtin, Vladimir Askenazy. 3 CD, Decca 466-329-2.
Ruth Crawford-Seeger: Piano Works, Jenny Lin, Naxos BIS-CD-1310, 2001.
Ruth Crawford Seeger: Portrait, Schonberg Ensemble. L. Shelton, O. Knussen, Deutsche Grammophon, 1997.
Scriabin. Symphonies 1, 2, 3… Le Poeme de l’extase. Prométhée, R. Mutti, The Philadelphia Orchestra 3cd’s. EMI.
Seeger, Vocal, Chamber and Instrumental Works, Continuum, Naxos American Classics, 8.559197, 2005.
William Masselos plays Mayer y Rudyar, NWCRI CR584, 2007.

Capítulo 7. Antroposofía, Cuarto Camino y música

Gurdjieff’s Music for the Movements, Wim van Dullemen, Channel Crossings 15298, 1999.

Meetings With Remarkable Men, T. de Hartmann y L Rosenthal, Cita del STC 77123.
The music of Gurdjieff de Hartmann, Thomas de Hartmann, G-H Records, Catapult, 1971.
Thomas de Hartmann: Music for Gurdjieff's '39 Series, Wim van Dullemen, Channel Crossings 16498, 2001.

Capítulo 8. Música y ocultismo en la Alemania nazi

Das Rheingold, Bayreuth Festival Orchestra, D. Baremboim, Teldec Classics, 2005.
Der Fliegende Holländer, New Philarmonia Orchestra. BBC Chorus, Otto Klemperer, EMI, 2010.
Die Feen, Teatro Comunal de Cagliari. Gabor Ötvös, Dynamic CDS 217. 3 CD, 1999.
Die Meistersinger von Nürnberg, H. von Karajan, Staatskapelle Dresden, EMI Classics, 2010.
Die Walküre, Bayreuth Festival Orchestra, D. Baremboim, Teldec Classics, 2005.
Götterdammerung, Bayreuth Festival Orchestra, D. Baremboim, Teldec Classics, 2005.
Lohengrin, Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker, EMI Classics, 1989.
Music from the Holocaust, Paul Orgel, Phoenix Recordings, 2005.
Parsifal, Berliner Philarmoniker H. von Karajan, Deutsche Grammophon, 1981.
Richard Strauss, Orchestral Works, David Zinman, Tonhalle Orch, Zúrich, Arte Nova 7 CD, 2003.
Rienzi, Staatskapelle Dresden, Heinrich Hollreisch, EMI Records 3 CD, 1999.
Sigfried, Bayreuth Festival Orchestra, D. Baremboim, Teldec Classics, 2005.
Strauss, 20 Lieder, Hermann Prey, Wolfgang Sawallisch, Philips, Universal Music, 1978.
Tannhäuser, Philarmonia Orchestra G. Sinopoli, Deutsche Grammophon, 1989.
Tristan und Isolde, BBC Symphony Orchestra. Donald Runnicles, Warner Classics, 2006.

Wolf-Strauss, Angelika Kirchslager, Roger Vignoles, Wigmore Hall, 2010.

PARTE II. ESPÍRITUS Y DEMONIOS EN LA MÚSICA

Capítulo 9. Trance y música. Del chamanismo a los viajes astrales

55 Historical Recordings. Traditional Music from Greenland, Inuit, Sub Rosa, 2007.

BrainWave Mind Voyages. Out of Body Experiences Aid, varios artistas, BrainWave Mind Voyages, 2003.

BrainWave Mind Voyages. Series, varios artistas, BrainWave Mind Voyages, 2003.

BrainWave Mind Voyages. Subliminal, varios artistas, BrainWave Mind Voyages, 2006.

Bushmen of the Kalahari, ARC Music B000EHSV6Y, 2006.

Cantos a los Orishas, Francisco Aguabella y Sus Tabores Batá, Pimienta Records, 2006.

Caribbean Island Music, *Song and Dances from Haiti*, varios artistas, Nonesuch, 1972.

East Africa. Witchcraft & Ritual Music, varios artistas, Nonesuch/WEA, 1982.

Folk & Classical Music of Korea, varios artistas, Smithsonian Folkways 1951.

Folk Music & Dances of Korea, Pongsan Mask Dance Drama, Successif, 2009.

Fuertes Ancestros. Music of Ancient Mexico, Xavier Quijas Yxayotl, Mystical Music Offering, 1994.

Haiti Voudou: The Voudou drums of Haiti, varios artistas.

Han Madang: Musical Traditions of Korea, varios artistas, Northwest Folklife, 2001.

Mayan Ancenstral Music. Healing Music for Mother Earth, Xavier Q. Yxayotl, Mystical Music Offering, 2005.

Mexihkateowikameh, Sacred songs of the Aztecs, varios artistas, Tzotzollin, 2002.

Mongolie Chamanes et Lamas, varios artistas, Ocora C560059, 1994.

Music from Vietnam, varios artistas, Caprice Records, 1991.

Music of Kung Bushmen of the Kalahari, Smithsonian Folkways, 2010.

Music of Tibet. The Gyuto Multiphonic Choir, Monday Media, 1967-2005.

Music of Vietnam, varios artistas, Smithsonian Folkways, 1965.
Oriki-Chants & Rythmes du Candomblé, varios artistas, Arion, 2003.
Passage to India: Traditional India, varios artistas, Navras Records, 2010.
Ritual Music from Ethiopia, varios artistas, Smithsonian Folkways.
Ritual Sufí-Andalusi, Al-Shustarí, Omar Metioui, Ensemble, Pneuma, 2003.
Sacred Rhythms of Cuban Santeria, varios artistas, Smithsonian Folkways, 1995.
Soirées Gnawa, varios artistas, vols. 1-11, Sacav-neurasys.
Songs of Earth, Water, Fire and Sky: Music of the American Indian, varios artistas. Anthol. of Recorded Music, 1796.
Soul of Yakutia, varios artistas, Wergo, 2000.
Sufi Music from Turkey, Sufi Music Ensemble, ARC, 2010.
The Japanese Drums, varios artistas, ARC, 1998.
The Promised Land, American Indian Songs of Lament and Protest, varios artistas, Smithsonian Folkways, 2004.
Traditional African Ritual Music of Guyana, varios artistas, Smithsonian Folkways, 1982.
Voice of Tibet. Chagdud Tulku Rinpoche, Padma, 1997.

Capítulo 10. Espiritismo. Composiciones desde el más allá

Canticles of Ecstasy, Hildegard von Bingen, Sequentia, BMG, 1994.
Chopin: Piano Concerto n. 2 in Fa Minor, op. 21; 24 Preludes, op. 28, Previn, Pires, D. Grammophon, 1994.
Dietrich/Schumann/Brahms Violin sonate «FAE», Clara Wieck Trio, Christophorus, 1997.
Musik from the Beyond 1 y 2. Rosemary Brown, en *www.romana-hamburg.de/RosemaryBrownE.htm.*
Ordo Virtutum, Hildegard von Bingen, Sequentia, BMG, 1997.
Palestrina: Missa Papae Marcelli, Oxford Camerata, Jeremy Summerly, Naxos, 1992.
Psicofonias: voces del misterio, J. M. Bautista, Arcopress, libro y CD, 2009.
Schumann, Abegg Variations/Grieg four Pieces, Alasdair Beatson, SOMM Recordings, 2009.
Schumann, Album für die jugend Op. 68, Masako Ezaki, Exton Co. Ltd., 2010.
Schumann, Rousseau, Reger. Dietrich Modersohn, Bella Musica, 1998.

Schumann, Szenen aus Goethes «Faust», Berliner Phiharmoniker, Claudio Abbado, Sony BMG, 1995.
Schumann, The Complete Works for piano, vol. 2, Cédric Pescia, Claves Records, 2006.
Schumann: Violin Concerto in D minor, Mahler Chamber Orch, Kolja Blacher V., Phil. Harmonie Records, 2011.

Capítulo 11. Leyendas y fantasmas musicales

Abbey Road, The Beatles, Apple Records, 1969.
Das Lied von der Erde, Gustav Mahler, Orchestra of the Swan. Kenneth Woods, Somm 0109, 2011.
Don Carlo, Verdi, Muti, Pavarotti, Dessi, Ramey, Coni, Emi Classics 58631, 2006.
Don Giovanni, G. Gazzaniga, Herbert Handt, Radio Svizzera Italia, Nuova Era Internazionale, 2007.
Don Giovanni, W. A. Mozart, English Barroque Soloists, Gardiner, D. Grammophon Archiv, 1995.
Fedora, Umberto Giordano, Orchestre de la Monnaie, Domingo, Gheorgiu D. Grammophon, 2011.
Help!, The Beatles, Parlophone (UK)/Capitol Records (EEUU), 1965.
John Lennon/Plastic Ono Band, The Beatles, Apple Records, 1970.
La Forza del Destino, Verdi, Riccardo Muti, La Scala Orchestra & Chorus, EMI PID 893170, Milán, 1987.
La Juive, Halevy, Carreras, Varady, Almeida, Philips, 1989.
Listz: Reminiscences De Don Juan, F. Listz-Troisieme Nocturne, Arion, 1998.
Macbeth, Verdi Muti, Milnes, Cossotto, Raimondi, Carreras, EMI CMS 7 64339-2.
Magical Mystery Tour, The Beatles, Capitol Records, 1967.
Mahler, Kindertotenlieder; Rückert Lieder, Hampson, Vienna Phil,. L. Bernstein, D. Grammophon, 1991.
Menotti, the Medium, Chicago Opera Theatre, Cedille, 2000.
Menotti, the Medium-the Telephone, Studio orchestra, Emmanuel Balaban, Naxos 8.111370, 2011.
Paul is live, Paul Mc Cartney, Parlophone/EMI, 1993.
Peter Grimes, Britten, Royal Opera House, Covent Garden, Benjamin Britten, Broken, 1959-2011.

Rosamunde, Die Zauberharfe, Schubert, Consortium Classicum, Universal Music, 1995.
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, The Beatles, Parlophone (UK)/Capitol Records (EE. UU.), 1967.
Strauss: Don Quixote, Don Juan, Chicago Symphony Orchestra, Barenboim, Elatus/Warner Classics, 2006.
The Phantom of the Opera, A. Lloyd Weber, Michael Reed, Really Useful Records, 2011.
The Tales Of Hoffmann, Offenbach, Ozawa, Domingo, Gruberova, ORTF D. Grammophon, 1989.
The turn of the screw, Benjamín Britten, 1954; Mahler Chamber Orch, Daniel Harding, Virgin, 2002.
White Album, The Beatles, Apple Records, 1968.
Yellow Submarine, The Beatles, Apple Records, 1969.

Capítulo 12. La música del diablo

Berlioz, Symphonie Fantastique, Berliner Philharmoniker, Sir Simon Rattle, EMI: 2162240, 2008.
Berlioz, Symphonie Fantastique, Dukas: The Sorcerer's Apprentice Mussorgsky: Night on Bald Mountain, The Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy, CD Sony Classical 46329, 1991.
Complete Piano Music. Carl Nielsen. Den Luciferiske, Elisabeth Westenholz, BIS CD-167/168, 1989.
Der Heitere Beethoven, Berger, Gedda, Prey, Berry, EMI Classics, 2011.
Doktor Faust, Ferrucio Busoni, Bayerische Rundfunks, Rafael Kubelik, Deutsche Grammophone.
Ein Kagel-Schubert-Projekt, Mauricio Kagel, Farao Classics 108038.
Faust. C. Gounod, Domingo, Freni, Théâtre National de l'Opéra de París, G. Prêtre, EMI Classics, 1978.
Franck, *Orchestal Music*, vol. 1, Arnherm Philarmonic Orchestra, Roberto Benzi, Naxos 8.553631, 1997.
Franz Liszt, A Faust Symphony, Bernstein / Boston Symphony Orch, D. Grammophon, 1996.
Hindemith, *Der Dämon*, Grupo Enigma, Orquesta de Cámara, Auditorio de Zaragoza, Arsis Aclass, 2011.
Khovanshchina. Songs and Dances of Death, Royal Philharmonic Orchestra, Temirkanov, BMG Classics.

La Damnation de Faust, Hector Berlioz, Von Otter, Terfel. Philharmonia Orch, D. Grammophon, 1998.

Liszt, Dante Symphony, Dante Sonata, Berlín Philarmonic Orquestra, Barenboim, Teldec, 1994.

Liszt, Piano Recital, Leif Ove Andsnes, EMI Classics 7243 5 57002 2 3, 2001.

Mahler, Symphony n. 8, Tonhalle Orchestra Zúrich, David Zinman, Sony Music, 2010.

Mefistofele, Arrigo, Boito, Domingo, Caballé; Rudel, EMI Classics, 1997.

Orfeo, Favola in musica, 1607. Concerto italiano, Mingardo, Alessandrini, Claudio, Monteverdi, Naive, 2007.

Orphée aux enfers, Offenbach, Lyon Opera Orchestra, Marc Minkowski, Emi Classics 56725, 1999.

Orphée et Eurydice, C. W. Glück, Gardiner, Von Otter. Orch. of the Opera de Lyon, EMI Classics.

Paganini. 24 Caprices, Itzhak Pearlman, EMI Classics, 2000.

Richard Wagner, Faust Lieder, Lone Koppel-Björn Asker, Hymnia Chamber Choir, Jorgen Ellegard Frederiksen Classico [102], W4805.

Robert le Diable, Giacomo, Meyerbeer, Thomas Fulton, Vanzo, Ramey, Legato/Lyric LCD 229-3, 1997.

Scriabin. Piano Sonatas (complete), Hakon Austbo (piano), 2 CD, Brilliant Classics, Simax, 1990.

Scriabin. The Piano Sonatas, Vladimir Askhenazy, 2 CD, Decca, 1997.

Schubert/Liszt: Gretchen Am Spinnrade D.118/ Liszt: Dante Sonata From Années de pèlerinage / Schubert: Piano Sonata In D Major D. 850, Lilya Zilberstain, Deutsche Grammophon, 1992.

Schumann: Szenen aus Goethes «Faust», C. Abbado, Berliner Philarmoniker, Sony-BMG.

Selected pieces by Franz Liszt, Dieter Goldman, Vladimir Krpan, Cascade-Medien, 2006

Tartini, The Devil's sonata and other works, Andrew Manze, Harmonia Mundi, 907213, 1997.

The Fiery Angel, Sergey Prokofiev, Göteborgs Symfoniker, Neeme Järvi, Deutsch Grammophon, 2005.

The Music of Ludwig van Beethoven. 6 Gesange Op. 75, varios artistas, Hermann Prey, Delta, 2010.

The Rake Progress, Igor Stravinsky, London Sympony Orch., Gardiner, Deutsche Grammophon, 1999.

The Tales of Hoffmann, Offenbach, Ozawa, Domingo, Gruberova, ORTF D. Grammophon, 1989.
Wagner, Overtures-Marches-Symphony in E min., Siegfied Idyll, Wolfgang Sawallisch, EMI Classics, 2008.

Capítulo 13. Satán, el *rockero*

1910-1914 Black Magic Recordings, Aleister Crowley, Cleopatra Records, 2007.
Aleister Crowley: Holy Magick, The Great Beast Speaks, The lost noises Office, 2012.
Beggar's Banquet, Rolling Stones, ABKCO Music & Records, 2002.
Bill Haley & his comets, 2011 X5 Music Group.
Dangerous, Michael Jackson, MJJ Productions Inc, 1991.
Die Satanische Bible, Anton Szandor LaVey, Pro Media, 2011.
Goat's Head Soup, Rolling Stones, Promotone B.V/Universal Music, 2008.
Holy Magick, Graham Bond, Akarma, 2011.
Hunky Dory, David Bowie, EMI, 1999.
Kill fuck die, WASP, Castle Records, 1997.
Led Zeppelin, Atlantic Records, 1969.
Led Zeppelin II, Atlantic Records, 1969.
Led Zeppelin III, Atlantic Records, 1970.
Led Zeppelin IV, Atlantic Records, 1971.
Love is the Law, Graham Bond, Esoteric Recordings, 1968.
Lucifer Rising, Bobby Beausoleil, White dog Music, 1979.
Peetie Wheatstraw, vol. 1-7, 1930-1941, Document Records Ltd., 1994.
Piece of Mind, Iron Maiden, EMI Records, 1998.
Portrait of an american family, Interscope Records, 1994.
Psycho Circus, KISS, The Island Def Jam Music Group, 1998.
Robert Johnson 2008 JB Production, M. A. T., Music Theme Licensing Ltd.
Robert Johnson Collection, JB Production, 2012.
Satan Takes A Holiday, Anton LaVey, Amarillo Records - ACM 594, 1995.
Seventh Son of a Seventh Son, Iron Maiden, EMI Recordings, 1998.
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, The Beatles, Parlophone (UK)/Capitol Records (EEUU), 1967.
The Essential Ozzy Osbourne, Sony Music, 2003.
The Gillan Tapes, vol. 3, Angel Air Records, 2000.
The Number of the Beast, Iron Maiden, EMI Records, 1998.

The Rolling Stones, Decca Records, 1964.
The Rolling Stones, The Singles, 1968-1971, ABKCO Music & Records, 2005.
The Satanic Mass, Anton LaVey, LP Murgenstrumm - MM6660, 1968.
Their Satanic Majesties Request, Rolling Stones, ABKCO Music & Records, 2002.
Tommy Jonson 1928-1929, Document Records Ltd., 2005.
WASP, Snapper Music, 1997.
White Album, The Beatles, Apple Records, 1968.

PARTE III. LOS NÚMEROS OCULTOS

Capítulo 14. Geometrías musicales

A Story of the City: Constantinople, Istanbul, Mehmet Ali Sanlikol, DUNYA, 2011.
Bartók, Sonata for two pianos and percussion/Variations on a Theme by Haydn for two pianos, Sony BMG, 1988.
Debussy, Clair de Lune and Other Piano Favourites, Martin Jones, Nimbus Records, 1996.
Debussy, La mer, Berliner Philharmoniker, Simon Rattle, EMI Classics, 2005.
Dufay: Missa «Se la face ay pale», «Santi Jacobi», «Rite Maiorem», Capella Cordina, Planchart, Lyrichord, 1994.
Dufay: Missa L'homme armé; Supremum est mortalibus bonum, Oxford Camerata, J. Summerly, Naxos, 1995.
Gregorian Chant: Liber Usualis Missae et Offici, Choir of Saint Pierre de Solesmes, Magic Talent Saar, 1998.
Guillaume de Machaut. Misa de Notredame, Tavener Consort-Choir Parrot, EMI Virgin Classics, 2005.
Guillaume Dufay: Sacred Music from Bologna Q15, The Clerks' Group Edward Wickham, Signum, 2002.
Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge, Hans Fagius, BIS 1034, 2000.
Mitchell, The Rosslyn Motet/Songs of the Chartres Labyrinth, Divine Art.
Mozart: Piano Sonatas on Fortepiano, R. Levin, D. Harmonia Mundi, 2006.
Popes & Antipopes. Music for the Courts of Avignon & Rome, Orlando Consort Metronome 1008, 1999.

Stravinsky, Apollon Musagète/Bartok: Music for Strings, Percussion and Celesta, Deutsche Grammophon, 2001.
The Art Of Courtly Love, Virgin Classics, Early Music Consort of London, David Munrow, Virgin Veritas.
The Virgin & the Temple: Dufay Chant and Motets, Pomerium, A. Blachly. D. Grammophon Archiv.

Capítulo 15. Arquitectura musical. Edificios resonantes

Ccmix-París: New Electroacustic Works, Xennakis, UPIC, Continuum, Mode, 2001.
Forbidden Planets, vol. 2. More Music From the Pioneers of Electronic Sound, varios artistas, Chrome Dreams, 2010.
Forbidden Planets. Music From the Pioneers of Electronic Sound, varios artistas, Chrome Dreams, 2010.
Fulbert de Chartres. Chantre de l'an mil, Ensemble Venance Fortunat, L'Empreinte Digitale.
Iannis Xenakis, Atrées, Morsima-amorsima, Nomos Alpha, St4, Akrata, EIMC, París. EMI Records, 2009.
Iannis Xenakis, Orchestral Works & Chamber Music, Col Legno, 2006.
Le Chant des cathédrales. Ensemble Gilles Binchois, D. Vellard, Cantus.
Leonin-Perotin, Sacred Music from Notre-Dame Catedral, Tonus Peregrinus, Naxos, 2005.
Musica Cathedralis, Chartres, XIIIe siècle, Ensemble Fulbert de Chartres, Arion, 1998.
Perotin and the Ars Antiqua. Hilliard Ensemble, David James, Naxos, 2005.
Xennakis: La Legend D'eer, For Multichannel Tape, Mode, 2005.

Capítulo 16. Contrapuntos secretos. Cábala y azar

Bach, Dowland, Issac, Machaut, Antiquities, Nobuko Imai, BIS, 2004.
Bach, Organ Works, Gustav Leonhardt, Sony Classical, 1997.
Bach, The organ works, Simon Preston, Deutsche Grammophon, 2010.
Bach, Variations Goldberg, Celine Frisch, Alpha Records, 2001.
Bach, J. S., Cantatas, Orchester des Bachfestes 1950., Karl Ristempart, D. Grammophon, Archiv., 1997.
Bach, J. S., Johannes Passion, Staatskapelle Dresden, Peter Schreier, Universal Music, 1998.

Bach, J. S., Sonatas and Partitas for Solo Violin, vol. 1-2, Attilio Motzo, Inviolata, 2010.

Bach, J. S., St. Matthew Passion, BWV 244, English Baroque, Monteverdi Choir, D. Grammophon, Archiv., 1989.

Cage, The Piano Works, vol. 6, Martine Joste, Mode, 2005.

Deep Listening Band: Non Stop Flight, Wendy Jeanne Burch., Music and Arts 2011.

J. S. Bach: Christmas Organ Music, Inventions, Sinfonias, Fantasias & Fugues for Harpsichord, N. Jackson, SOMM, 2001.

Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge, Hans Fagius, BIS 1034, 2000.

Johann Theile, Kantaten für Schloss Gottorf, Hamburger Ratsmusic, Simone Eckert, Christophorus, 2001.

Johannes Ockheghem, Missa cuiusvis toni, Ensemble Musica Nova Lucien Kandel, ÆCD 0753, 2007.

Josquin des Prez, Missa Faisant Regretz; Missa di dadi, Medieval Ensemble of London, L'oiseaux Lyre, Decca, 2007.

Pierrot Lunaire, German and English, Bridge Records, 1992.

Schönberg: Moses und Aron, Royal Concertgebow Orch, Pierre Boulez, D. Grammophon, 1996.

The Art of Courtly Love. Early Music of London, David Munrow, Veritas EMI, 2005.

The Musical Offering BWV 1079, Camerata Kilkenny, Maya Recordings, 2010.



Notas

[1] ⊕ YouTube: *Campane degli angeli*. Walter Maioli / *Viaggio nel suono della Terra*. Mariolina Zitta. <<

[2] Esencialmente monódica, la música egipcia se basaba en la escala pentatónica (de cinco tonos), practicada mediante tres modos básicos, engarzados en un sistema rítmico de proporciones y ciclos. <<

[3] O *Peri Em Heru* (*Libro para salir al día*). Un texto funerario compuesto por fórmulas mágicas (*rau*) que ayudan al difunto en el inframundo (*Duat*), a superar el juicio de Osiris, y viajar al otro lado (*Aaru*). <<

[4] ⊕ YouTube: *Himn to the seven hathor* / *Himn 510 from the pyramid texts*.
<<

[5] *La Historia de Unamón* (Wenamun) en http://www.egiptomania.com/literatura/aventuras_unamun.htm encontrada en 1890 en Al-Hibah, en Egipto, y depositada en el Museo Pushkin de Moscú. <<

[6] ⊕ YouTube: *King Tutankhamun’s Trumpets played after 3000+ Years*. <<

[7] El instrumento de plata con una fina decoración de oro tiene 58 cm de largo. Su hallazgo se cuenta en Manniche, L., *Musical Instuments from the Tomb of Tutankhamun*, Oxford, 1976, pp. 7-13. Sobre su grabación, véase *The Listener*, 19 de diciembre de 1946, pp. 875-876, y 13 de abril de 1972, pp. 479-480. <<

[8] ⊕ YouTube: *Second Delphic Hymn to Apollo* / *Secular music of greek antiquity*. Melos Arxaion / *Music of Ancient Greece*. Christodoulos Halaris / *Musique de la Grèce antique*. Gregorio Paniagua. <<

[9] Tanto en la *Ilíada* como en la *Odisea* encontramos el germen de la armonía del universo en la forma del verso heroico a la que Aristóteles atribuye funciones de representación musical. El verso heroico establecía unas medidas proporcionales, reflejo del orden cósmico, y se centraba en el uso del número 17 (8 + 9). <<

[10] ⊕ YouTube: *Etruscan flute*. Walter Maioli / *Musica della Antica Roma: Lares-Synaulia*. Walter Maioli / *Ancient Roman Music - Musica Romana - Pugnate I*. <<

[11] La prosodia es una rama de la lingüística que analiza y representa formalmente aquellos elementos de la expresión oral, tales como el acento, los tonos y la entonación. Por extensión, analiza los ritmos de las palabras y los textos basándose en la cantidad de las sílabas. <<

[12] ⊕ YouTube: *La Musique de la Bible Revélée-Salmo 150 - Alleluia!* Suzanne Haik Vantoura. <<

[13] Clemente no nació en Egipto, sino en Atenas, según Epifanio Escolástico. Su posición acomodada le permitió recibir una sólida educación, siendo además un notable viajero. <<

[14] Algunas iglesias cristianas como la copta (egipcia) utilizaban instrumentos musicales para la liturgia, según el modo salmódico hebreo. A partir de un determinado momento de la historia de la liturgia medieval, el órgano acompaña al canto llano, armonizando básicamente su melodía. En el siglo XIX, el órgano adornaba las melodías gregorianas, distorsionando en cierta medida el espíritu monódico original. <<

[15] ⊕ YouTube: *Domine, Labia Mea Aperies* - *Deus In Adjutorium Meum Intende*. Oficio de la Toma de Granada / *Office des laudes de Saint-Benoît: Fuit vir* /*Cum Appropinquaret. Antífona del Benedictus*. <<

[16] ⊕ YouTube: *Le royaume oublié, La tragédie cathare: les bogomiles*. Jordi Savall / *Hesperion XXI: le royaume oublié*. Jordi Savall / *Reis glorios: ouverture (arr. S. Bergeron)*. La NEF. <<

[17] Es considerado el más importante texto cátaro. Fue escrito en torno al año 1240 en Lombardía y se conoce como el Códice I. II. 44 de la Biblioteca Nacional de Florencia. Sus siete tratados hablan sobre *El libre albedrío, La creación, Los signos universales* o *La instrucción de los principiantes*. Anónimo, *Documentos cátaros*, Mestas, Madrid, 2001 / Anónimo, *El legado secreto de los cátaros*, Siruela, Madrid. 1997, 2004. <<

[18] La raíz «oc» debe entenderse como una representación de la palabra «sí», por lo que las lenguas del sur de Francia se enfrentan a otro grupo de lenguas del norte, denominadas lenguas de oïl (pronunciado uí, y origen del «*oui*» del francés actual). <<

[19] Los trovadores están muy relacionados también con las ocas, por la raíz común oc, cuyo significado alude a la lengua de las ocas propia de los lugares donde se habla occitano, así como la raíz jar, relacionada con el jargon (o gorjeo de los pájaros), término del que derivan las palabras jerga y jerigonza. <<

[20] ⊕ YouTube: *A vous, douce debonnaire,* Jehan de Lescurel. <<

[21] ⊕ YouTube: *CSM-375. En todo nos faz merçee / El Dragón (Instrumental)*. E. Paniagua. <<

[22] ⊕ YouTube: *Dansa de la mort*. Adolfo Osta. <<

[23] ⊕ YouTube: *La danse de la mort*I y II (en catalán). <<

[24] ⊕ YouTube: *The Feast of Fools*. Anonymous / *First Vespers*. Lux Hodie.
<<

[25] Nacido en Weil der Stadt (Württemberg) en 1571, es conocido por sus importantes descubrimientos acerca de los movimientos planetarios, que se concretaron en la redacción de sus tres leyes físicas, también conocidas como *leyes de Kepler* y postuladas entre 1609 y 1619. <<

[26] Kepler, Johannes, *Mysterium Cosmographicum*, 1596 / Keppleri, Joannis, *Lincii Austriae*, Godofredo Tampachii, Bibli. Francof, 1619. Consultar la tabla (A. 15) en el anexo sobre Pitágoras acerca de los datos de Kepler y la relación musical de las órbitas planetarias. <<

[27] Kircher, Athanasius, *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*, Roma, 1650. <<

[28] Mersenne, Marin, *Harmonie Universelle*, Sebastien Cramoisy, París, 1636. <<

[29] Este autor alsaciano nacido en Hagenau fundó un instituto de folklore musical y un departamento de Musicología en la Universidad de Barcelona (1944), gracias al español Higinio Anglés. Finalmente dirigió el departamento de Etnología Musical de la Universidad de Colonia (1966). <<

[30] Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antigua*, Siruela, Madrid, 2001. <<

[31] *The New York Times* (5 de abril de 2009), *Religion and Science*. http://www.sacred-texts.com/aor/einstein/einsci.htm. **<<**

[32] Seguramente no es casual que Werner Heisenberg fuera un pianista solvente y que Max Planck, además de estudiar física adquiriera conocimientos sólidos de composición, piano, canto y violoncello que le llevaron a componer canciones y hasta alguna ópera. <<

[33] ⊕ YouTube: *This is what the Sun Sounds Like. How the Universe Works*. NASA / *Armonía de las esferas. La armonía del mundo. Música y astronomía*. Kepler. <<

[34] *Pauperes Commilitones Christi Templique Solomonici*. <<

[35] A los templarios se les asocia simbología esotérica procedente de las fuentes más diversas. Se les atribuye la invención de las cartas del Tarot, el uso de *mandalas* meditativos geométricos, la invención del juego de la oca, el culto a ídolos demoníacos (*baphomets*), el conocimiento del arte secreto de la construcción, del aprovechamiento de la energía telúrica, la custodia del Santo Grial, etc. **<<**

[36] Los hassasins son una rama de la secta ismaelita de los musulmanes chiítas en el Medio Oriente, que permaneció activa entre los siglos VIII y XIII y que dan origen al término «asesino». Durante su periodo de apogeo tuvieron su sede en la fortaleza de Alamut, desde donde se coordinaba una red de plazas defensivas gobernadas por un hombre-mito, el Viejo de la Montaña Hasan al-Sabbah. <<

[37] Baphomet (también Bafomet, Bafumet, Bafometo o Baffometo) es un ídolo, cuyo culto se le atribuye a los caballeros templarios. Podría ser una derivación lingüística de *Mohammed* en alusión al profeta Mahoma. A partir de 1854, con la aparición de *Dogma y ritual de la alta magia*, del ocultista francés Eliphas Lévi se le ha relacionado con Satanás o el macho cabrío (Johann Starck). **<<**

[38] Samuel Rosa vendió títulos templarios a comerciantes ricos, ávidos de poseer un linaje digno de la alta nobleza europea. <<

[39] Eliphas Lévi (1810-1875) describió al temple como un grupo esotérico alquímico, cabalístico e iluminista, que buscaba una sociedad armónica, pacífica y fraternal. Jessie L. Weston planteó el contenido gnóstico de las creencias templarias sobre el grial. Theodor Reuss (1855-1923) había fundado la OTO (Orden Templaria de Oriente), una institución masónica y templaria. <<

[40] A Joseph Hammer-Purgstall (1774-1856) se le atribuye la falsificación de documentos y reliquias del Temple, como unos ataúdes que contenían la escritura secreta de la orden. En 1818 publicó *La revelación del misterio de Baphomet*, en la que declaraba que los templarios eran magos gnósticos y satanistas. <<

[41] La regla templaria (1167), con más de seiscientos artículos en su versión final, surgió de la regla del Císter, que había tomado como modelo, a su vez, la de San Benito de Nursia. <<

[42] Templarios, Manuscritos. Mazarin (n. 780) / Roma (Barb. lat. 659) / París (BnF, fr. 1977, 13e3/4), Dijon Cote D’Or (Ms. H-111), y Baltimore (W. 132) / Roma (Lincei Cod. 44. A. 14) / Barcelona (ms. 3344). <<

[43] Rúbrica 1: *De Sancto Theobaldo ad Primas V(espera)s ad M(agnificat) A(ntiphona)*. Rúbrica 2: *Item ad Secundas V(espera)s ad Mag(nificat) Antiph(ona)*. <<

[44] Texto: *Beatus vir Theobaldus prosapia nobili edutus cum puerilem teneret etatem cunctis huius seculi spretis divitiis Pauper Christum pauperem secutus est. P (er) Magn (ificat) (s)e(c)u(l)o(r)u(m) a(m)e(n).* <<

[45] Texto: *O confessor Theobalde medicina virtuose que mederis celit(us) Fac effectum consequamur qui virtutem Veneremur [in nomine] Sancti Spiritus. P (er) Magn (ificat) (s)e(c)u(l)o(r)u(m) a(m)e(n)* <<

[46] Chantilly, Museo Condé. Ms. XVIII b12. <<

[47] ⊕ YouTube: *Le Chant des Templiers*. <<

[48] ⊕ YouTube: *Music for a Knight #1 Palästinalied* / *La Quinte estampie real*. Anónimo. *Music of the Crusades*. <<

[49] *Regla de los pobres conmilitones de la Santa Ciudad*. Incluida en Campomanes, Pedro Rodríguez, *Disertaciones históricas del Orden y Caballería de los Templarios* (1747). *Que digan las oraciones dominicales si no pudieran asistir al oficio divino / Que los que estuvieren cansados no se levanten a maitines / Que se haya de hacer por los hermanos difuntos / Que ningún hermano que queda, haga oblación / De lo inmoderado de estar de pie / De la comida en el refectorio*. <<

[50] Roman, Jerónimo, *Livro de la Ynclita Caualleria de Cristo en la Corona de Portugal*. <<

[51] De Carvalho Cota, Cristina María, *A música no convento de Cristo em Tomar*, Ediçôes Colibri, Portugal, 2017. <<

[52] En la alquimia operativa, la materia tiene que llegar a pudrirse para poder regenerarse. El ser humano busca el oro metafísico de los filósofos y la piedra filosofal es la llave de este estado sublime. <<

[53] Durante los siglos XVII y XVIII la transmutación derivó hacia un contenido simbólico y arcano (secreto). El alquimista o adepto purificaba su alma mientras interpretaba los símbolos alquímicos, que eran transmitidos por la tradición oral y el secreto esotérico. <<

[54] La palabra alquimia procede del árabe, cuyo significado se aproxima a verter o unir mediante una aleación. En persa *khumatos* significa «lingote» y *kimia* «oro». Otra posible línea etimológica proviene del copto *kemé* o *khēme* («tierra negra») como referencia a Egipto. <<

[55] *Trimegistos* («El tres veces sabio»). A Hermes (Thot en Egipto) se le atribuye *La tabla esmeralda*, Mestas, Madrid, 2001, considerada la base del sistema filosófico denominado hermético. Según este texto, el principio que rige la relación entre el mundo y el cielo se resume en *Lo que está arriba es como lo que está abajo*. <<

[56] Cada planeta de la Antigüedad ejercía su influencia sobre su correspondiente metal: plomo (Saturno), estaño (Júpiter), hierro (Marte), cobre (Venus), mercurio (Mercurio), plata (Luna) y oro (Sol). <<

[57] Gilberto de Aurillac, más tarde nombrado papa, facilitó en el siglo IX el desarrollo de la alquimia en Europa, autorizándola como método de desarrollo de la teología. San Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino, considerados en la historia como dos alquimistas teóricos, tratarán en los siglos XII y XIII de reconciliar la postura aristotélica con la filosofía cristiana. <<

[58] En sus tesis, Paracelso defendió la hipótesis revolucionaria de un equilibrio mineral en el hombre para mantener la salud y la capacidad del médico para curar mediante sustancias. <<

[59] Khunrath es considerado por la historiadora Frances Yates como el nexo de unión entre el filósofo inglés John Dee y la filosofía rosacruz del siglo XVII. <<

[60] ⊕ YouTube: *The Alchemist*. Haendel. <<

[61] ⊕ YouTube: *Atalanta fugiens. Epigramas en español*. <<

[62] Interpretadas por primera vez en Londres en 1935, bajo la supervisión del musicólogo Sawyer. Existen en la actualidad dos grabaciones destacadas: la que acompaña a la edición crítica en inglés de Joscelyn Godwin y la de Michael Noone editada por Glossa en 2007. <<

[63] Aunque Maier las llama *fugas*, realmente son cánones a dos partes sobre un bajo continuo. Esta «fuga» del siglo XVII, no debe confundirse con las fugas barrocas. <<

[64] En música, el *cantus firmus* es una melodía que sirve de base de una composición y que, en ocasiones, se escribe aparte para ser cantado en notas de larga duración. Sobre el *cantus firmus* de la *Atalanta*, el profesor J. Godwin nos remite al *Kyrie: Cunctipotens genitor*, del cantoral gregoriano *Liber usualis*. <<

[65] En su estudio sobre la *Atalanta fugiens*, el profesor Santiago Sebastián confunde la posición del *cantus firmus* «*pomum morans*» con su tesitura, creyendo que siempre es el bajo. Aunque la posición es la más baja de la partitura, su clave (de Do, Fa o Sol) define su altura correcta en el diapasón. <<

[66] El diccionario de la Real Academia Española define el término *enigma* como un «dicho o conjunto de palabras de sentido artificiosamente encubierto para que sea difícil entenderlo o interpretarlo». <<

[67] ⊕ YouTube: *Salve sancta parens*. Von Ludwig Senfl, Rätselkanon von 1520. <<

[68] ⊕ YouTube: *Machaut Rondeau 14, Ma fin est mon commencement / Baude Cordier: Circle Canon, «Tout par compas»*. <<

[69] ⊕ YouTube: *Obrecht Missa sub tuum Praesidium* / Ockeghem. *Missa Prolationum Kyrie*. Partitura e interpretación. <<

[70] ⊕ YouTube: *Ministriles Reales* - *In Exitu Israel* (Anónimo). Jordi Savall. <<

[71] Nacido en España, este superdotado demostró habilidades para todo tipo de disciplinas como la astronomía, la matemática, la filosofía y los idiomas. Estudió en Alcalá de Henares, donde ingresó en la orden cisterciense, conoció al jesuita Juan Eusebio Nieremberg y se carteaba con Athanasius Kircher. <<

[72] La obra, compuesta de treinta y dos libros divididos en tres partes, había sido editada bajo la supervisión del autor, que cuidaba de la correcta impresión de sus enigmas incluidos en varios idiomas que habían sido creados por el mismo Caramuel desde la edad de diez años. <<

[73] Sus composiciones están muy dispersas por todo el mundo. Teóricos y compositores de su época lo citan como ejemplo en sus tratados. Tal es el caso de José de Torres, en sus *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa* (1702) o de Francisco Valls en su *Mapa armónico* (1742). <<

[74] ⊕ YouTube: *Credo in Deum (5vv)*. Fernando de las Infantas (1534 - *c.* 1610). <<

[75] Cerone, Pietro. *El melopeo y maestro, tractado de musica teoría y pratica: en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto músico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad, y claridad del lector, estare partido en XXII Libros*. Editado por Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, CSIC, Barcelona, 2007. <<

[76] Quedan muy pocas copias originales de *El melopeo* ya que parece ser que una gran parte se perdió en el hundimiento de un barco que las transportaba a España desde Nápoles. <<

[77] Da Vinci, Leonardo, *Aforismos*, selección, traducción y prólogo de E. García de Zúñiga, cap. 11, sobre la «Refutación de las ciencias ocultas». <<

[78] En el *Cuaderno de anatomía* IV, folio 10 recto, dice: «No me extenderé en estas consideraciones porque está completamente tratado en el libro sobre instrumentos musicales». <<

[79] Gaddiano, Anónimo, en su *Libro de la pintura*; Lomazzo, Giovanni Paolo en su *Gli sogni e raggionamenti* (*El sueño y el razonamiento*), o Giovio, Paolo, en *Leonardo Vincii vita*, 1540 y en *Dialogi de viris et foeminis actate nostra florentibus* (*Diálogo de hombres y mujeres*) *c.* 1523-1527. <<

[80] Vasari, Giorgio, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1542-1550); segunda edición ampliada en 1568. <<

[81] En MacCurdy, E., *Notebooks of Leonardo da Vinci*, Jonathan Cape, Londres, 1938. <<

[82] Manuscrito A, fol. 61 r, Instituto de Francia, París. <<

[83] *Códice Forster II*. Folio 35 verso. <<

[84] Manuscrito A, folio 60 verso. Instituto de Francia, París. <<

[85] La Academia fue restaurada después de que los Médicis le regalaran a Ficino un códice sobre los textos de Platón, así como una villa en Careggi (a las afueras de Florencia) para albergar a la institución. <<

[86] Ficino pretendía canalizar las energías de las posiciones planetarias con el fin de almacenarlas en talismanes confeccionados por correspondencias (colores, metales, piedras preciosas, planetas, etc.). Había desarrollado esta idea después de leer el *De mysteriis Aegyptorum*, de Yámblico y el *Asclepius*. <<

[87] ⊕ YouTube: *Virgo Dei. La música a Milano al tempo di Leonardo da Vinci*. Franchino Gaffurio. <<

[88] Vasari, Giorgio, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, *op. cit*. <<

[89] En una restauración del que se consideraba el retrato de Ludovico Sforza, apareció una mano con una partitura que llevaba la inscripción *Cant Ang*, cuyo significado puede ser el de «Cantor Angelicus», en alusión a la obra de Gaffurio *Angelicum ac divinum pous musicae*. **<<**

[90] Lit. (Magister chantandi et docendi…). <<

[91] Petrucci inventó un sistema de impresión de música mediante tipos móviles que supuso una revolución en el mercado de las partituras similar al impacto de la imprenta en el mundo editorial. <<

[92] Vasari, Giorgio, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani…*, *op. cit*. <<

[93] Da Vinci, Leonardo, *Aforismos*, n. 442 E, edición de J. F. García de Zúñiga, cap. 12, «Sobre la Estética». <<

[94] Da Vinci, Leonardo, *Cuaderno de notas*, vol. 28, p. 95, Busma PPP, Madrid, 1990. <<

[95] Da Vinci, Leonardo, *Aforismos*, n. 375 E, edición de J. F. García de Zúñiga, cap. 12, «Sobre la Estética». <<

[96] Da Vinci, Leonardo, *Cuaderno de notas*, *op. cit.*, vol. 28, p. 96, Busma PPP, Madrid, 1990. <<

[97] Los códices ingleses son el *Forster I* (1505), el *Forster II* (1495-1497), el *Forster III* (1490-1493), el Códice Arundel 263 (1504-1516) y el Códice Leicester (o Hammer). Francia aporta doce manuscritos, realizados entre 1492 y 1500 con una signatura consecutiva de la A a la M, sin incluir la J. Dos manuscritos provienen de robos de los manuscritos A y B. El ms. *Ashburnham 2038* (del ms. A), y el ms. *Ashburnham 2037* (del ms. B). En Italia se conservan el Códice Atlántico (1483-1518), el Trivulziano (1489) y el Códice de los pájaros (1505). El Códice de Madrid I, ms. 8937 (1493) contiene notas sobre mecánica; y el Códice de Madrid II, ms. 8936 (1491) es de contenido más variado que el primero. <<

[98] Folio C del ms. facss. 586 del Instituto de Francia. <<

[99] ⊕ YouTube: *L’amore mi fa sollazar*. Rompeltier. Grupo Música Antigua. <<

[100] En el proyecto colaboraron como asesores el lutier Giorgio Scolari y el físico Andrea Lorio. Existe otra versión, construida en la localidad mejicana de Paracho por el lutier Abel García. <<

[101] ⊕ YouTube: *Fortuna in fa. La viola organista*. Grupo Música Antigua. <<

[102] En el Museo de Instrumentos de Bruselas se exhibe parte del mecanismo y la caja de un instrumento desarrollado en 1629 por un sacerdote que se encontraba a las órdenes de Felipe IV, llamado Raymundo Truchado y que pudo acceder a los códices de Leonardo, que se hallaban en la Biblioteca Real. <<

[103] Winternitz, Emmanuel, *Leonardo da Vinci as a Musician*, Yale University Press, New Haven, 1982. <<

[104] *Organo di carta*. Los instrumentos eran nombrados por el material de sus tubos (legno, stagno, etc.). <<

[105] (C. Institut de France, L, 78 r.). <<

[106] Vitruvio, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, Alianza Editorial, Madrid, 1997. Libro V, cap. 8. Traducción de J. L. Oliver. <<

[107] Da Vinci, Leonardo, Códice Madrid II, folio 55 r. (1491-1495), Biblioteca Nacional de Madrid. <<

[108] ⊕ YouTube: *Italian musician uncovers hidden music in Da Vinci's «Last Supper»* / *La última cena de Leonardo da Vinci y Música oculta*. <<

[109] Un Rito designa a aquellas ramas masónicas que se distinguen por la diferente interpretación de elementos formales comunes. Hablamos, por tanto, del Rito Escocés Rectificado (RER 7 grados), del Rito Escocés Antiguo y Aceptado (REAA 33 gr.), del Rito de Menfis-Misraim (99 gr.), del Rito de Emulación, del Rito de York, etc. <<

[110] El primer documento que utiliza el término *freemason* es del año 1376 y uno de los primeros códigos reglados es el manuscrito *Regius* o *Halliwell* del año 1390, documento medieval que alude a los antiguos «deberes» de los masones, conocidos como *old charges*. En años posteriores se desarrollaron otros textos normativos como el *Manuscrito Cooke* (1410), los *Estatutos de Ratisbona* (1459), los de *Schaw* (1598), los de *Absolion* (1668) y el *Manuscrito Sloane*, ya en 1700. <<

[111] Los masones regulares se consideran herederos de las tradiciones verdaderas desde la formación de la Gran Logia Unida de Inglaterra (1717). Con posterioridad se fundó la Gran Logia de Irlanda (1725); Gran Logia de Pennsylvania (1731); Gran Logia de Massachussets (1733); Gran Logia de Escocia (1736). La Revolución hizo surgir en Francia una corriente, denominada Gran Oriente de Francia (1788), que se escindió de Inglaterra en defensa de una masonería laica y sexualmente igualitaria. <<

[112] ⊕ YouTube: *Marche maçonnique. Groupement Rituel d'instruments à Vents, Roger Cotte*. Ludwig van Beethoven. <<

[113] Solo en la segunda mitad del siglo XVIII hay documentados unos quince cancioneros masónicos entre los que destacan el *Cancionero de la Chapelle* (1744), el de Jerusalén (1752), el de Ahiman Rezon (1756), el de la logia de Ste. Genevieve (1763), la Lyre Maçonne (1766), el de Lausanne (1779), el de la logia Los Tres Globos de Berlín (1781) o el de Le Bauld (1786). <<

[114] *A Courious Collection of Scots Tunes for a Violin, Bass Viol or German Flute: With a Thorough Bass for the Harpsichord. And also a Sonata of Scots Tunes in three Parts and some Masons Songs, with the words, for three voices*. <<

[115] ⊕ YouTube: *6 Masonic Songs, «Zu den drei Balcken»: n.º 1. Zum Maurischen Jubelfest*. <<

[116] Entre 1830 y 1900 destacan también otros cancioneros como *Les cantiques de Defrenne* (Bélgica, 1835), *el Cancionero de Ruysch* (Rotterdam, 1849), los *Cánticos masónicos de Jouenne* (Caen, 1859), los recopilatorios de Orcel (*c*. 1867) y Mans (1865) o el recopilatorio de *La buena harmonía* (Neuchatel, 1865). <<

[117] La ópera se reestreno en 1731 en el teatro Haymarket y se hizo una segunda versión cómica en forma de opereta de un acto que se puso en escena en 1733 con el título de *El masón fingido*. <<

[118] *To the Right Worshipful the Grand Master, Deputy Grand Master, Grand Wardens, and the rest of the Brethren of the Ancient and Honorable Society of Free and Accepted Masons, this opera is humbly inscribed by Your most obedient and devoted Servant, The Author, a Free-Mason*. <<

[119] Saint-Martin, Louis-Claude, *Des erreurs et de la vérité*, Périsse-Duluc, Edimburgo, Lyon, 1775. <<

[120] En Godwin, Joscelyn, *La cadena áurea de Orfeo*, Siruela, Madrid, 2009, p. 99. <<

[121] Las dos primeras notas que forman el acorde (una tercera mayor y una menor, Do-Mi-Sol), son una imagen de la ayuda entre los hombres para poder conseguir las grandes obras. Relación que se completa con un intervalo de cuarta (Sol-Do) formado desde la dominante, a la que considera como agente principal. <<

[122] Fabre D’Olivet, Antoine, *La musique expliquée comme science et comme art*, Ed. L’Emancipatrice, 1928. Se conserva un tercer texto de 1824 alusivo a un culto masónico, *Vraie maçonnerie et la céleste culture*, PUF, 1952. <<

[123] Después de su ingreso en la orden, Federico II se propuso reunir y organizar el Rito Escocés, con sus derivados como el Rito Primitivo, el Rito Antiguo, el Rito del Oriente de Kilwining, el de Heredom, o el de San Andrés, entre otros. Estableció en 1786 unas *Constituciones*, en las que se unificaban todas los Ritos Escoceses en el Rito Escocés Antiguo y Aceptado, de 33 grados. <<

[124] Ver el capítulo 16 sobre la melodía masónica encriptada en la *Ofrenda musical*. <<

[125] La pertenencia de Carl-Philipp-Emmanuel no ha podido corroborarse fácilmente a pesar de que, según Paul Nettl, compuso obras masónicas. El investigador H. Schuler solo propone como masones a Joahnn Christian y Wilhelm Friedrich Ernst Bach. <<

[126] También conocida como «cédula de masón». <<

[127] ⊕ YouTube: *Lobgesang auf die feierliche Johannisloge, K. 148. «O heiliges Band der Freundschaft»*. Mozart - Freimaurer Musik. <<

[128] El *singspiel* (teatro cantado) elimina los *recitativos seccos* y los sustituye por partes habladas, como ocurría en la zarzuela española. Fue Johann Adam Miller quien introdujo el género en Austria. <<

[129] En esta cantata, el aria del tenor es un himno al Sol que hace referencia a la fiesta masónica de San Juan o solsticio de verano. De igual manera está relacionada con la recepción de la iluminación simbólica recibida después de la imposición del primer grado de aprendiz. <<

[130] Son los cuartetos de 14 al 19 en Sol mayor K. 387, en Re menor K. 421, en Mi b mayor K. 428, en Si b mayor K. 458. «La caza», en La mayor K. 464 y en Do mayor K. 465 o «Cuarteto de las disonancias». <<

[131] Schuler, Heinz, *Musik und Freimaurerei*, Florian Noetzel, 2000. <<

[132] Assman, Jan, *La flauta mágica. Ópera y misterio*, Akal, Madrid, 2005, traducción de A. Brotons y A. Gómez. <<

[133] Assman afirma que los protocolos de La Beneficencia se perdieron, por lo que es imposible afirmar la iniciación de Mozart en el tercer grado, y concluye que Mozart fue ordenado compañero el 5 de enero de 1785. Nos dice también el autor que Mozart tuvo que ser maestro masón antes del 22 de abril de 1785 ya que de no haber sido así, no podría haber formado parte de la logia La Verdadera Concordia. <<

[134] *Lied* para canto con acompañamiento de piano. **<<**

[135] Además, se piensa que se perdieron otras obras sin número de catálogo como *Replevit me* (1785), *Legt fur Heut, Lied im Namen der Armen* y *Kettenlied*, todas de 1790. <<

[136] Las cifras de la sinfonía son muy masónicas (3) y ($9 = 3 \times 3$). ($3 + 9 = 12$; $12 = 3 \times 4$). La tonalidad de *Mi bemol mayor* y su relativo *Do menor*, son recurrentes en muchas obras masónicas. Los masones músicos utilizaban la armadura de tres bemoles como una alusión «triangular» al gran arquitecto del universo. <<

[137] (*Zur Eröffnung der Loge*) Canción para tenor, Coro de Hombres y Órgano; Texto: A. V. von Schittlersberg, enero de 1786. (*Zum Schluss der Loge*) Canción para tenor, Coro de Hombres y Órgano; Texto: A. V. von Schittlersberg, enero de 1786. <<

[138] Cantata para tenor y piano. Texto: Franz Heinrich Ziegenhagen, julio de 1791. <<

[139] Cantata para Solista, Coro de Hombres y Orquesta. Texto atribuido a Johann Karl Ludwig Gieseke. Interpretada en la logia *La Esperanza Coronada* de Viena el 18 de noviembre de 1791. <<

[140] *Canción para coro de hombres y órgano*. E. Schikaneder. Se interpreta como apéndice de la *Cantata* KV 623. También es atribuida a J. Holzer, maestro de piano y compañero de logia de Mozart. <<

[141] ⊕ YouTube: *Mozart: Die Zauberflöte*. Drottningholm Court Theatre Orchestra and Chorus. Arnold Ostman. <<

[142] Muchas tradiciones en todo el mundo adoptan las campanas como invocador de las fuerzas naturales. <<

[143] Según algunos manuales, el contenido de la estrella flamígera se revela en el segundo grado de la masonería azul. Es el signo de la Ciencia y de la Inteligencia, que ilumina al iniciado masónico. <<

[144] Una explicación de su nombre podría ser la de «el que está solo» (*mono-statos*). Es posible que *Monostatos* sea también una alusión sarcástica a Ángelo Solimán, un esclavo negro que fue liberado para acabar convirtiéndose en tutor de familias nobles y gran maestre de la logia Verdadera Armonía. Conociendo el humor de Mozart, no sería extraño una relación entre Monostatos («que está solo») y Soli-man. <<

[145] El aprendiz entra en el templo con los ojos vendados (ignorancia) y se le retiran todos los metales que lleva encima, pasando a un oscuro gabinete «de reflexión». Sus compañeros serán una vela, un gallo (Hermes), un cráneo humano, pan y agua; los tres principios alquímicos (azufre, mercurio y sal) y un reloj de arena. Después es introducido en la logia vestido con ropa blanca, con el pecho descubierto, una pernera a la altura de la rodilla y una soga al cuello. Recibe entonces las pruebas del aire, el agua y el fuego. Al retirarle la venda, el neófito ha recibido la luz del conocimiento y se incorpora a la orden. <<

[146] Según Thayer, el músico fue masón hasta que perdió su capacidad de audición, lo que le impedía asistir a las tenidas de logia. Von Frimmel defiende la misma tesis en su obra *Beethoven* (Leipzig, 1926). <<

[147] En 1779, Neefe llegó a Bonn y en dos años formó parte de la Geheimbund der Illuminaten (Hermandad de Iluminados), cuya principal función era la de elevar los ideales de la ilustración. En 1773 dedicó una serie de sonatas al también masón C. P. E. Bach, componiendo algunas canciones masónicas. <<

[148] En agradecimiento, Beethoven le dedicó los tres tríos de piano, las variaciones para piano sobre *quant' é piu bello*, las *sonatas para piano*, op. 13 y op. 26 y su *segunda sinfonía*, op. 36. <<

[149] La teoría de la carta y la acacia es defendida por Herriot, Edouard, *La vie de Beethoven*, París, 1929. <<

[150] Aunque la cita de Beethoven alude a una deidad masculina, algunos la han interpretado como Isis, cuyo velo simbólico aparece en el rito masónico egipcio de Memfis-Misraim. <<

[151] ⊕ YouTube: *Opferlied*, WoO 126. Beethoven: *lieder*, vol. 1. Hermann Prey. <<

[152] Texto en alemán en: http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=10926. <<

[153] ⊕ YouTube: *Bundeslied Op. 122*. Beethoven: Late Choral Music. <<

[154] La formación de vientos de *Bundeslied* es curiosamente similar a la de las columnas de armonía de las logias. Es probable que esta obra fuera compuesta junto con la tercera versión de *Opferlied* para el tenor Wilhelm Ehlers que las interpretó en un concierto benéfico el 24 de diciembre de 1822. <<

[155] ⊕ YouTube: *Der Freie Mann, WoO 117*. Beethoven: *lieder*, Hermann Prey. <<

[156] Küthen, H. W., *Mozart-Schiller-Beethoven. Mozarts modell für die Freudenhymne und die fusion der embleme im Finale der Neunten Symphonie,* Hudebni Veda. Musicology 2/93, Praga, 1993, pp 105-128. <<

[157] ⊕ YouTube: *Musique Religieuse Op. 113 / Musique religieuse, Op. 113: I. Avaushymni*. Sibelius. **<<**

[158] Ver el interesante estudio del profesor Heinz Schuler, *Musik und Freimaurerei*, Florian Noetzel, 2000. **<<**

[159] En *The Masonic Philatelic Club Magazine*, n. 72, de abril de 1996. p. 23, una reseña explica que no existía ninguna logia Montgomery n. 18 bajo la Gran Logia Prince Hall, ya que la que llevaba el número 18 se llamaba Hiram. Armstrong pudo ser miembro de alguna de las seis logias ilegítimas (*bogus*), que operaban en la ciudad de Nueva York. <<

[160] La orden Rosacruz adoptó el emblema de una cruz negra con una rosa roja en el centro como alusión a dos símbolos muy importantes en la cultura católica del Renacimiento: la cruz de la pasión de Cristo y la rosa, teñida con su sangre. Símbolos que encontramos durante el siglo XVII en el escudo de armas de uno de los ideólogos de la orden, Jean Valentin Andreae, o incluso en el sello personal de Martín Lutero. <<

[161] Yates, Frances A., *El iluminismo rosacruz*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981. <<

[162] Como miembros importantes que pertenecieron a la orden rosacruz se manejan los nombres de José Bálsamo, conde de Cagliostro; Rasputín; el conde de Saint Germain o Federico Guillermo de Prusia. <<

[163] El rey Jacobo I casó a su hija Isabel con Federico V, príncipe del Palatinado. Se creó así un eje anglo-alemán que fusionaba la cábala y la alquimia, como reacción ante la hegemonía de los Habsburgo. El matrimonio, después de residir en Heidelberg, fue coronado como emperadores de Bohemia. La guerra de los treinta años dio fin a esta situación, consolidando en Europa la dinastía de los Habsburgo. <<

[164] *Utriusque cosmi maioris scilicet et minores metaphysica, physica atque technica historia* es un compendio de conocimientos recopilados por Fludd sobre geometría analítica, resolución de triángulos, estudios sobre óptica, ingeniería militar e incluso quiromancia. <<

[165] Godwin, Joscelyn, *La cadena áurea de Orfeo. El resurgimiento de la música especulativa*, *op. cit.*, p. 86. <<

[166] Tierra pura, región de los minerales, vegetales, agua dulce, agua salada, la región aérea, subdividida a su vez en tres, ínfima, media y suprema, y por último el fuego. <<

[167] Ángeles, arcángeles, virtudes, potestades, principados, dominaciones, tronos, querubines y serafines. <<

[168] Josephin Péladan escribió la novela *Le vice suprème* (*El vicio supremo*, 1884), con un fuerte contenido derivado de la filosofía rosacruz y que sería de notable influencia para la fundación de la Orden Cabalística, ese mismo año. <<

[169] 169 Doiniel, Jules, *Lucifer demasqué. Lucifer Unmasked*, edición de A. Barruel, 1895. <<

[170] Los objetivos principales de estos salones se orientaban hacia la creación de una estética idealista, defensora de un arte regenerado, que lucharía contra el realismo de escuelas anteriores. Renegaban de los temas decimonónicos, representados por la pintura de tipo histórico, militar, patriótica, rústica o pastoril. <<

[171] ⊕ YouTube: *Première Pensée Rose+Croix*. Erik Satie, 1891. <<

[172] ⊕ YouTube: *Sonneries de la Rose+Croix - 1. Air de l'Ordre /2. Air du Grand Maestre /3. Air du Grand Prior*. <<

[173] ⊕ YouTube: *Piano Music*. Satie: (Full Album). <<

[174] Concretamente, Satie abandonó la orden debido a la «excomunión» de Antoine de la Rochefocauld por quien el músico tomó partido inmediatamente. <<

[175] En lo artístico, algunos creadores que coquetearon con la teosofía fueron Kandinsky, Mondrian, Kafka, Yeats, o T. S. Eliot. La teosofía se encuentra retratada en varios episodios del *Ulises* de Joyce (1922). En España, aparece en obras de Valle-Inclán como *Claves líricas*, *La lámpara maravillosa* y *Luces de bohemia*. Durante el siglo XIX, sus principales difusores fueron José Xifre y Francisco Montoliú, traductores de las obras de Blavatsky en las publicaciones *El Loto Blanco* y *Sophia*. Su centro operativo se encontraba en Barcelona y Madrid, donde el intelectual del Ateneo Mario Roso de Luna, comentó la doctrina de Blavatsky. <<

[176] A este periodo pertenecen las denominadas *Cartas de los mahatmas para A. P. Sinnet*. En *Isis desvelada* (1877), presenta elementos de la tradición arcana oriental y *La doctrina secreta* (1888) es un comentario sobre *El libro de Dyzan*, un texto revelado basado en el budismo y el hinduismo. <<

[177] Muchos de los símbolos de la sociedad están recogidos de tradiciones arcanas ancestrales: el *aum* o palabra sagrada de los hindús; la *svástica* invertida (como signo indoeuropeo solar); los *triángulos entrelazados* (logotipo de la iglesia de la cienciología); el *ankh* egipcio o el *ouroboros* (serpiente que se muerde la cola, en representación del ciclo de la vida). <<

[178] Entre ellas caben destacar por sus títulos explícitos: *El iniciado: impresiones de un Gran Alma* (1920), *El adepto de Galilea, una historia y un argumento* (1924), *El iniciado en el Nuevo Mundo* (1927), *La infancia: un estudio en la conducta oculta* (1930), *El iniciado en el Círculo Oscuro* (1932) o *Panorama del ocultismo moderno* (1953). <<

[179] Frente a esta idea, Faubion Bowers afirma en sus notas introductorias a la partitura del *Prometeo* editada por Eulemberg que Scriabin no perteneció nunca a la Sociedad Teosófica, aunque sí asistió a numerosas reuniones en Suiza, sin dar más datos al respecto. <<

[180] ⊕ YouTube: *Scriabin’s Prometheus: Poem of Fire*. <<

[181] Traducido de las notas al CD *Preparation for the Final Mistery,* Decca 466-329-2, por Hugh Macdonald. <<

[182] Los versos del *Misterio* se publicaron en 1919 en la revista *Russkiy Propilei*, n. 6. Según L. Sabaneyev, el compositor pensaba que el ritual debía concebirse como un melodrama coral. Scriabin intentó involucrar al gran bajo F. Chaliapin, pero decidió que era mejor utilizar la voz humana sin ningún texto. <<

[183] ⊕ YouTube: *Mysterium: L’Acte Préalable* (*Preparation for the Final Mystery)*. Alexander Scriabin / Nemtin. <<

[184] Traducido de las notas de Julia Makarova y Konstantin Portugalov al CD *Preparation for the Final Mistery*, Decca 466-329-2, p. 12. <<

[185] *Preparation for the Final Mistery*, p. 13. <<

[186] *Preparation for the Final Mistery*, p. 13. <<

[187] *Preparation for the Final Mistery*, p. 13. <<

[188] *Preparation for the Final Mistery*, p. 13. <<

[189] *Preparation for the Final Mistery*, p. 14. <<

[190] *Preparation for the Final Mistery*, p. 14. <<

[191] Rudhyar había coqueteado con el arte de vanguardia entre 1938 y 1940, perteneciendo a un grupo de pintura trascendental en Santa Fe, nuevo México, precursor del Arte Cósmico de los años cincuenta y el Psicodélico de los sesenta. Entre sus obras hay algunas alusiones a la música muy en el estilo de Kandinsky. <<

[192] Se nacionalizó ciudadano americano en 1926. Entre 1920 y 1930, contrajo matrimonio con Marla Contento, la secretaria de un teósofo llamado Will Levington Comfort, que le introdujo en el mundo de la astrología. Su contacto con el zen fue gracias a sus encuentros con el maestro japonés Sasaki Roshi. <<

[193] Rudhyar escribió sobre cuestiones musicales. Sus obras más conocidas son *Claude Debussy y su obra* (1913), *Armonía disonante* (1928), *El renacimiento de la música hindú* (1928), *El nuevo sentido del sonido* (1930) y *La magia del tono y el arte de la música* (1982). <<

[194] ⊕ YouTube: *Three Melodies (1918/1955)*. Dane Rudhyar / *Five Stanzas, III*. Dane Rudhyar (1927). <<

[195] Gracias a Arnold Schönberg, Ruth fue la primera mujer que recibió una beca Guggenheim. Su primera etapa de composición se encuentra marcada por el experimentalismo atonal y solo volvería a utilizar la atonalidad en sus últimos años de vida con la *Suite para quinteto de viento* (1952). **<<**

[196] ⊕ YouTube: *String Quartet (1931)*. Ruth Crawford Seeger. <<

[197] El linaje de los Crawford-Seeger ha dado numerosos ejemplos de músicos dedicados a la preservación del legado musical americano, entre los que destaca Pete Seeger una de las figuras más sobresalientes de la canción protesta de los primeros años del siglo XX en Estados Unidos. <<

[198] A su muerte, los Amigos de Saint-Yves, dirigidos por el esoterista Gerard Encausse (Papus) publicaron en 1912 unas notas explicativas sobre *El arqueómetro*. <<

[199] En Ross, Alex, *El ruido eterno*, Seix Barral, Barcelona, 2009, p. 63. Traducción de Luis Gago. <<

[200] Steiner, que defendía la instauración de una teosofía de base europea, no crea la Antroposofía después de su expulsión, sino que la desarrolla habiendo trabajado en ella como teósofo. <<

[201] La mayor parte de su obra está editada por Rudolf Steiner y la Editorial Antroposófica de Buenos Aires. <<

[202] Su método pedagógico se basaba en dotar a los alumnos de una enseñanza muy personalizada, huyendo de convencionalismos propios de los sistemas tradicionales y definiendo en el niño periodos de crecimiento en ciclos de siete años. <<

[203] En su obra *Epistemología de la concepción goetheana del mundo,* Steiner pretendía avanzar sobre las ideas de Kant mediante la defensa de una realidad «suprasensible», describiendo fenómenos invisibles para los humanos, en una evidente influencia de las ideas de Goethe. <<

[204] Las ideas antroposóficas sobre la capacidad terapéutica de la música se encuentran recopiladas en la obra de Stebbing, Lionel, *Music Therapy: a new Anthology*, New Knowledge, Horsam, Sussex, 1975. <<

[205] ⊕ YouTube: *Inner Nature of Music and the Experience of Tone*. (Conferencia en inglés). <<

[206] *Devachan* se refiere a una especie de dios menor o ángel. El mundo espiritual o devachánico se encuentra reflejado en este mundo en que vivimos gracias a la música, una especie de reflejo de aquel. <<

[207] Anny von Lange comienza desde muy joven a estudiar música, para acabar siendo concertista profesional de piano gracias a Emil Sauer, un alumno de Franz Liszt. <<

[208] ⊕ YouTube: *Encuentros con hombres notables*. *Meetings with Remarkable Men*. Película dirigida por Peter Brook con coreografías de Gurdjieff dirigidas por Jeanne de Salzmann. <<

[209] *Relatos de Belcebú a su nieto* (tres libros); la autobiografía alegórica *Encuentros con hombres notables* (tres libros) y *La vida es real solo cuando yo soy* (cuatro libros). Su texto *Perspectivas desde el mundo real* es una recopilación de los conocimientos de Gurdjieff realizada por sus alumnos y colaboradores más allegados, especialmente por Olga de Hartmann, a partir del año 1917. <<

[210] En el eneagrama, una unión por medio de líneas entre los nueve puntos delimita una serie de figuras geométricas. Asociado con el trabajo psico-espiritual, refiere la existencia de nueve personalidades o «eneatipos». Cada número del uno al nueve está asociado a un tipo de limitación de la personalidad. <<

[211] Las elucubraciones del Cuarto Camino son meras conjeturas limitadas por un análisis incompleto basado en las tríadas de los acordes. Es común leer textos de Gurdjieff en los que se habla de conceptos musicales utilizados ligeramente, como «octavas cósmicas» o «intervalos musicales llenos». <<

[212] Encontramos en su música una abundancia de notas «auxiliares» como mordentes o trinos, que recaen sobre las notas melódicas, lo que es una clara influencia de un estilo improvisatorio, propio de oriente. Su modo favorito es D E F G A Bb C# D, en el que a veces permuta el Mi (E), por Mi bemol (Eb). <<

[213] ⊕ YouTube: *Holy Affirming, Holy Denying, Holy Reconciling / Reading from a Sacred Book*. The music of Gurdjieff de Hartmann. **<<**

[214] Hartmann, Thomas de, *Nuestra vida con el señor Gurdjieff*, Biblioteca Upasika, p. 60. <<

[215] La música de Gurdjieff-De Hartmann ha sido publicada en Alemania por Schott’s Editores (1992). Existe una edición de cuatro volúmenes de 1950 (Janus Press). <<

[216] La descripción se halla en Paquet, Alphons, en su *Delphische Wanderung* (Múnich, 1922). Son también reseñables las notas *Movements, Sacred Dances and Ritual Exercises*, Teatro Fortune de Drury Lane, el 18 y 19 de mayo de 1950; el texto de Gordon, Mel, «Gurdjieff's Movement Demonstrations: The Theatre of the Miraculous», *Drama Review*, XXII (2), junio de 1978, Nueva York, pp. 32-44 o la entrevista de Pauline de Dampierre al teósofo Jacques le Vallois, «Sacred Dance: The search for Conscious», *Harmony*, vol. 73, n. 5, mayo de 1985. <<

[217] Hitler leyó material esotérico y ocultista del librero Ernst Pretzsche, seguidor de Guido von List. Von List era el principal ideólogo junto a Adolf Lanz de una teoría denominada *ariosofía*, que unía pangermanismo, teosofía y antisemitismo. **<<**

[218] Hitler, Adolf, *Mi lucha: las experiencias de mi vida en Viena*, parte I, cap. 2. *Mein Kampf*, vol. 1 (1925), vol. 2 (1926), Bottom of the Hill, 2010. (Ed. española, *Mi lucha*, San Roque 13, 1937). <<

[219] A manos de Hitler llegaron publicaciones pangermánicas como la *Alldeutscher Verbena* o la *Ostara*, de la que copiaría de una de sus portadas la bandera del partido nazi. También es muy probable que conociera el *Gamaleon*, *La profecía de Maguncia* o la *Profecía del monje Hermann*, que anticipaban la llegada de una época gloriosa para una Alemania unida. <<

[220] *El origen de las especies* de Charles Darwin serviría como justificación de persecuciones y matanzas. Un primo de Darwin publicó ciertos trabajos «científicos» sobre la supremacía de algunas razas humanas. <<

[221] Kubizek, Auguste, *Hitler, mi amigo de juventud*, Ediciones Nueva República, Barcelona, 2007. <<

[222] La genealogía de Wagner se había tratado en publicaciones como *Richard Wagners Sippe*, de Walter Lange, donde se analizaban los orígenes de su estirpe desde 1600. Varios estudios plantean una posible influencia judía de Wagner por parte de su segundo padre Ludwig Heinrich Christian Geyer. Con respecto a su anarquismo, en 1848 pudo haber participado en el levantamiento de Dresde, junto a Mikhail Bakunin. **<<**

[223] ⊕ YouTube: *Die Feen / Rienzi / Der Fliegende Holländer / Tristan und Isolde / Parsifal / Tannhäuser*. <<

[224] Wolzogen, Hans von, *Bayreuther Blätter*, 1911. *Erstes bis drittes Stuck*, p. 49. <<

[225] Roso de Luna, Mario, *Wagner. Mitólogo y ocultista*, Editorial Glem, Buenos Aires, 1958. Otro teósofo que analiza a Wagner es Rolf May en su estudio *Wagner's Parsifal*. <<

[226] ⊕ YouTube: *Lohengrin*. Richard Wagner. Herbert von Karajan Berliner Philharmoniker, 1989, EMI. <<

[227] ⊕ YouTube: *Das Rheingold* (1869) / *Die Walküre* (1870) / *Sigfried* (1876) / *Götterdammerung* (1876). **<<**

[228] Sebottendorf, Rudolf, *Antes de que Hitler llegara. Los primeros años del movimiento nazi*, 1933. <<

[229] Steiner había plasmado su actitud contraria al antisemitismo en algunos escritos y criticó a algunos de los más prominentes antisemitas de su época como «bárbaros» y «enemigos de la cultura». <<

[230] La teoría de los Superiores Desconocidos plantea a Hitler como una marioneta insertada en el poder para llevar a cabo ciertos planes colonialistas. De más reciente creación es el Hitlerismo esotérico, que declara la existencia de mundos perdidos, civilizaciones subterráneas, ovnis y energías místicas (vril). <<

[231] En Escobar Golderos, Mario, «Adolf Hitler y sus años ocultos», *Historia 16*, octubre de 2007. **<<**

[232] Kaelin J. C., «The Magical Pantheon Of Wagner's Ring: Qabalistic Initiation through the Ring Cycle of Operas», *The Golden Dawn Journal*, volumen 5, «Magical Pantheons», 1996. <<

[233] Heindel, Max, *Mysteries of the Great Operas*. <<

[234] Reuss, Theodor, *Ordo Templi Orientis, Parsifal and the Secret of the Graal Unveiled*. <<

[235] Achad, Frater, *The Chalice of Ecstasy being a magical and qabalistic interpretation of Parzival*. <<

[236] Amerongen, Martin van, *Wagner. A Case History*, Londres, 1983, y George B. Shaw, *El perfecto wagneriano, un comentario sobre el anillo del nibelungo*, 1923. Barcelona, 1985. <<

[237] Keller, Walter, *Anarchismus im Parsifal*, Nachrichtenblatt, Graz, 1980, p. 116 y ss. / De Pablos, Ablos, Tamel, «Richard Wagner y el Movimiento de Liberación de 1848», *Revista Universitas*, n. 2-2, 1989, p. 41 y ss. / Serra de Martínez, J. M., *Figuras wagnerianas*, Barcelona, sin fecha, p. 59. <<

[238] Pèralté, Lotus, *L’ésoterisme de Parsifal*, París, 1914, p. 41 y ss. <<

[239] Abril, Manuel, *La filosofía de Parsifal*, Madrid, 1914, p. 44. <<

[240] Schmiedel, Otto, *Richard Wagners religiöse Wetttanschaung*, Tubinga, 1907, p. 59. Para un Wagner budista véase Medrano, Antonio, *Parsifal y la vida de Buda*, o Pallis, Marco, *A Buddhist Spectrum*. <<

[241] Doménech, Miguel, *Parsifal, la apoteosis musical de la religión católica*.
<<

[242] Prüfer, Arthur, *Parsifal und der Kulturgeranke del Regeneration*, Leipzig, 1924, p. 57. Y Hebert, Marcel, *Le Sentiment Religieux dans l’ouvre de Wagner*, París 1895, p. 209. <<

[243] Sus creencias se encuentran en artículos póstumos, agrupados con el nombre de *Religión y arte*. **<<**

[244] Sabemos que el compositor se había interesado en sus últimos años por el budismo, concibiendo la idea de componer un drama musical titulado *Los vencedores*, cuyos protagonistas fueran budistas. <<

[245] Los judíos en la música se publicó en dos entregas, en el diario de Leipzig (*Leipziger Musikzeitung*) bajo el seudónimo de *K. Freigedank* (K. librepensador), los días 3 y 6 de septiembre de 1850. <<

[246] ⊕ YouTube: *Die Meistersinger von Nürnberg* / *Music from the Holocaust*. <<

[247] Pauwels, Louis y Bergier, Jacques, *El retorno de los brujos*, cap. IX, p. 184. <<

[248] Schroeder, Christa, *He was my Chief. The Memoirs of Adolf Hitler's Secretary*, Frontline Books, 2009. <<

[249] ⊕ YouTube: *20 Lieder*. Strauss / Heimliche Aufforderung. Vier Lieder, op. 27. <<

[250] ⊕ YouTube: *Festliches Präludium*, op. 61, Strauss. <<

[251] En Honduras, los indios mískitos utilizan un instrumento de la familia de los mirlitones (pequeñas flautas de caña con una membrana resonadora de ala de murciélago) denominado *turu-turu*. En Venezuela, los piaroas utilizan con el mismo fin la *wora*, una especie de olla con tres agujeros en la que se soplan dos cañas, cuyo sonido lúgubre produce el traslado del chamán al interior de las rocas. <<

[252] ⊕ YouTube: / *Cry of the Morning Dove Song / Copal Offering To The Four Directions / Traditional Honoring Song / Songs of Earth, Water, Fire and Sky*. <<

[253] ⊕ YouTube: *Vajra Guru Mantra / Bonheur à tous! (Nouvel an tibétain, pt. 1).* <<

[254] ⊕ YouTube: *Rikimaru: Riki-Maru*. <<

[255] ⊕ YouTube: *Entertaining Song / Mongolia - Bhuddist liturgies from Gandantegchinlen Monastery monks / Tundra*. <<

[256] Conocida como regla de Osha-Ifa. <<

[257] ⊕ YouTube: *Ngoma ra mrongo (Taita, Kenya) / Prayer and Invocation / Kammba Drum Solo (Wallano tribe) / Woyisha cow horn (Wallano tribe) / Cantos a los Orishas - Francisco Aguabella y Sus Tambores Batá - 2002 / Oru de Igbodú para Yemayá: Elegguá / Exu - Nation Ketou (Awo) - Nation Ketou Jeje (Avanigna).* <<

[258] Por ejemplo, *Yemayá* la madre de todos los *orishás*, representa a la Virgen de la Regla. <<

[259] ⊕ YouTube: *Haiti Vodou: 1 / Calunga*. <<

[260] ⊕ YouTube: *Thumb (Played) Metal Instrument*. **<<**

[261] Este concepto se asocia en otras culturas como la india al hueso «sacro» o primer chakra y es bastante similar a la idea de *chi'* propia de filosofías orientales que dan lugar al *tai chi*. <<

[262] ⊕ YouTube: *Maymouna*. <<

[263] En Essaouira, las mujeres haddarat cantan a los espíritus mediante un código de ritmos curativos y exorcizantes, acompañadas de improvisaciones vocales, *bendir* (pandero), la *darbuka* (tambor de vaso de cerámica), palmadas y vasos del té golpeados sobre las bandejas. <<

[264] Estos rituales han sido descritos por el investigador Barley Norton, en su estudio *Songs for the Spirits* (*Canciones para los espíritus*). **<<**

[265] Rituales chamánicos que fueron prohibidos en Vietnam por gobiernos de tendencia comunista. <<

[266] Dentro de los rituales hay uno especialmente espectacular que es el que se produce todos los años en el río Huong, donde los poseídos toman lugar en cientos de barcas, y una gran multitud vestida con ropas de colores intensos realiza los rituales de posesión bajo una sugerente atmósfera de inciensos y ofrendas. <<

[267] ⊕ YouTube: *Vietnamese work song*. Ho Nen. <<

[268] El chamanismo perdió mucha fuerza en Asia, a partir del auge del budismo como una religión de Estado. Además, el confucionismo persiguió ya desde el siglo XIV este tipo de prácticas, que actualmente son toleradas por el Estado y se practican en combinación con la medicina moderna. <<

[269] En algunos casos llegan a utilizar hojas de cuchillos afiladas sobre las que apoyan los pies desnudos. Como en otras manifestaciones chamánicas, en el kut los colores se asocian a distintos entes espirituales. <<

[270] ⊕ YouTube: *KUT (Korean Shamanic Ritual) -1 by Keumwha KIM* / *Can-Tchoum, Dance of the Swords*. <<

[271] En Turquía, por ejemplo, este ritual está prohibido desde 1925, y actualmente se encuentra tolerado por el gobierno, debido a su importancia como patrimonio cultural desde hace siete siglos. <<

[272] Las primeras manifestaciones del sufismo eran esencialmente eremitas y ascéticas y poseían unos fuertes vínculos con algunas derivaciones del maniqueísmo. Asimismo, algunos estudiosos relacionan la base ideológica del sufismo con otras corrientes importantes como el pitagorismo y el budismo. <<

[273] Parte de la tradición musical derviche se desarrolló desde la ceremonia *maulawiyya*, también llamada *ain sharif*. Algunos de sus compositores más conocidos han sido Mustafá Dede (1610-1675), Mustafá Itri (1640-1711), o el derviche Alí Siraÿaní (m. en 1714). <<

[274] Vitray-Meyerovitch, Eva de, *Mystique et poésie en Islam, Djalal Uddin Rumi et l’ordre des derviches tourneurs*, Desclée de Brouwer, París, 1972. **<<**

[275] El objetivo de esta recopilación era condensar los textos griegos y latinos, así como sus interpretaciones, en una enciclopedia del saber, fruto del trabajo colectivo. <<

[276] Godwin, Joscelyn, *Armonía de las esferas*, Atalanta, Barcelona, 2009. <<

[277] Gazali, Al, *Kitab adab al-samá ua al-uaÿd*. En *La vivificación de las ciencias de la fe* (Libro VIII). **<<**

[278] Gazali, Al, *El libro de las leyes para escuchar la música*, en Godwin, J., *La cadena áurea de Orfeo*, Siruela, Madrid, 2009. <<

[279] El estilo melismático hace alusión a un tipo de canto que consiste en cambiar la altura de una sola sílaba de texto. <<

[280] En los rituales sufíes encontramos desde flautas a tambores tipo atabal o *naqqara*, *darbuka* o *bendir*, así como un violín tradicional llamado *kamanché*. Es posible escuchar también laúdes de mástil corto (*ud*) y de mástil largo como el *saz* turco. La tradición hindú utiliza instrumentos propios y melodías autóctonas. <<

[281] ⊕ YouTube: *Ritual Sufí-andalusí (Al Shushtari) Omar Metioui - Mohamed Mehdi Temsamani / Sufi Music Ensemble - Ilahi in Makam Huzzam / In Classical Mood (Bhajanns)*. <<

[282] Monroe, Robert, *Doubleday Journeys Out of the Body*, 1971. Souvenir Press Ltd., 1989. <<

[283] Monroe, Robert, *Far Journeys* (*Viajes lejanos*), 1985 y *Ultimate Journey* (*El gran viaje*), 1994. <<

[284] ⊕ YouTube: *Brainwave Mind Voyages / Guided Meditation for Astral Projection and Out of Body Experiences*. **<<**

[285] Las hermanas Fox aparecieron luego en los medios públicos para desmentir sus primeros testimonios, según algunos, gracias a una sustanciosa cantidad de dinero. Después tuvieron una segunda aparición para desdecirse nuevamente y ofrecer su caso como verdadero. <<

[286] Dalberg, F. Hugo, «Ideas de un compositor de la música de los espíritus», 1806, del prólogo «Música celestial y terrenal: un sueño alegórico», en Godwin, Joscelyn, *Armonía de las esferas*, Atalanta, Barcelona, 2009. <<

[287] Se sabe que muchas de estas sesiones estaban trucadas por ciertos inventos como las proyecciones de cámaras oscuras que mostraban la imagen de personas escondidas en estancias de los teatros. <<

[288] Un gran número de escuelas espiritistas se adscriben a una interpretación de los espíritus desde una filiación cristiana, por lo que su interpretación del espiritismo es esencialmente religiosa. Otros espiritistas defienden desde el laicismo un espiritismo «científico». <<

[289] *Revue Spirite. Journal d'Études Psychologiques*. Le seguirían *El libro de los médiums* (1861), *El evangelio según el espiritismo* (1864), *El cielo y el infierno o la justicia divina según el espiritismo* (1865) y *Génesis, los milagros y las profecías según el espiritismo* (1868). <<

[290] Baldovino, Enrique Eliseo, «Conversaciones familiares del más allá», *Revista Espírita*, n. 5, mayo de 1858, pp. 137 a 142. <<

[291] Ourique Fragoso, Sylvio, «Música trascendental», *Anuario Espírita*, 2000, p. 142. <<

[292] *Anuario Espírita*, nota 7, p. 142. <<

[293] Bozzano, Ernesto, *Fenómenos psíquicos en el momento de la muerte*, Ed. B. Bauzá, Barcelona, 1926. Traducción de A. Champs D’Or. <<

[294] ⊕ YouTube: *Violin sonate «FAE»*. Dietrich-Schumann-Brahms / *Theme and Variations on the Name Abegg, op. 1: Variation 1 / Album für die Jugend, op. 68. Nordisches Lied*. Schumann / *Sechs Fugen über den Namen Bach, op. 60, Langsam*. <<

[295] Los síntomas que se le atribuyen son esquizofrenia paranoide y trastorno bipolar, lo que se ha asociado a su insistencia en firmar artículos con dos seudónimos como «Eusebius» y «Florestán». Este periodo final coincide con la radicalización en sus afirmaciones sobre la comunicación con entidades del más allá. <<

[296] Capacidad de algunos individuos de hablar en otras lenguas que no conocen, lo que solo se puede hacer con la mediación de los espíritus. <<

[297] *The Letters of Robert Schumann*, Londres, 1907. Reimpreso en 1971 por B. Blom y en 1979 por Arno Press. En él aparecen dos cartas de Schumann a Ferdinand Hiller fechadas el 19-11 y el 3-12 de 1849. <<

[298] Jean Paul era un escritor alemán que había afrancesado su nombre debido a su admiración por Rousseau. Muy cercano a temas esotéricos, había publicado ensayos como *Sobre la magia natural de la imaginación* (1795), *Sobre el sueño* (1798) y *Un vistazo al mundo de los sueños* (1813). <<

[299] Wieck, Clara, *Diario*, 12 de febrero de 1854. <<

[300] Wieck, Clara, *Diario*, 17 de febrero de 1854. <<

[301] Dietrich, Albert, *Carta a Joseph Joachim*, 18 de febrero de 1854. <<

[302] Litzmann, Berthold, *Clara Schumann. An Artist's Life*, vol. 1. Prefacio.
<<

[303] ⊕ YouTube: *Violin Concerto in D minor*. Schumann / *Szenen aus Goethes «Faust»* / *Schumann: Ghost Variations*. <<

[304] Sand, George, *Historia de mi vida*, El Aleph, Madrid, 1999, p. 422. **<<**

[305] Sand, George, *Historia de mi vida*, p. 422 y 423. <<

[306] ⊕ YouTube: *24 Préludes, op. 28 - 15. In D Flat Major («Raindrop»).* Chopin. <<

[307] Sand, George, *Historia de mi vida*, p. 424. <<

[308] Esta hipótesis es defendida por el doctor Manuel Vázquez, del Hospital Xeral-Calde de Lugo. <<

[309] *Zohar*, vol. III, sección 18b. <<

[310] Desde su ingreso en el monasterio de Disibodenberg con ocho años, vivió en un espacio reservado a los hombres donde csiguió los consejos de su mentora, Jutta de Sponheim. Jutta fue la encargada de formarla en liturgia e interpretación musical. Con la muerte de Jutta en 1136, Hildegarda pasará a ser la abadesa del nuevo convento que se había formado años antes. En su etapa de madurez como abadesa, recibiría la ayuda del monje Volmar, que realizaba las funciones de secretario de la santa. <<

[311] Hildegarda expresaba sus quejas frente a un interdicto declarado contra el monasterio de Rupertsberg por haber enterrado en su convento a un hombre excomulgado. El castigo impuesto por los prelados al convento fue no recibir la comunión y la prohibición expresa de cantar los salmos de alabanza. <<

[312] «Carta a los prelados de Maguncia», en Pernoud, Regine, *Hildegarda de Bingen. Una conciencia inspirada del siglo XII*, Paidós, Barcelona, 1998. <<

[313] Bingen, Hildegarda de, *Scivias*, III, 13, 12. <<

[314] Bingen, Hildegarda de, *Scivias*, visión XIII. <<

[315] ⊕ YouTube: *Ordo Virtutum*, 1997 y *Canticles of Ecstasy*. 1994 Sequentia, BMG. <<

[316] En la obra, las virtudes son 17 solistas mujeres: Humildad, Esperanza, Castidad, Inocencia, Rechazo del Mundo, Amor Celestial, Disciplina (dudosa), Modestia, Piedad, Victoria, Discreción, Paciencia, Conocimiento de Dios, Caridad, Miedo de Dios, Obediencia y Fe. Además, hay un coro de profetas y patriarcas, cantado por un grupo masculino, y un coro de almas cantado por un coro femenino. <<

[317] Bingen, Hildegarda de, *Scivias*, III, 13, 1. <<

[318] Marcello II fue el sucesor de Julio III y ocupó la silla pontificia durante tres semanas en el año 1555. <<

[319] ⊕ YouTube: *Missa Papae Marcelli*. Palestrina. <<

[320] Brown, Rosemary, *Unfinished Symphonies: Voices from the Beyond*, William Morrow & Co., 1971. Edición española *Voces del más allá. Sinfonías inconclusas*, Diana, 1978. Y también *Inmortals by my Side*, H. Regnery Co., 1975. <<

[321] ⊕ YouTube: *Musik from the Beyond*. (En inglés) / *Kreskin meets Rosemary Brown*, / *Nocturne*. Gerhard Helzel. <<

[322] (Electronic Voice Phenomena). Los conceptos de TCI y FVE son una denominación más reciente de otros que fueron desarrollados casi desde la misma invención de la radio y de los procesos de grabación analógica. <<

[323] El éter es desde la Antigüedad una sustancia que se consideraba el quinto elemento de la naturaleza. Ha sido utilizado por muchas escuelas filosóficas y científicas para justificar fenómenos naturales inexplicables. <<

[324] Las voces más críticas afirman que las supuestas imágenes obtenidas y la identidad de los doce famosos científicos que participaron en el desarrollo del cronovisor desde 1956 pertenecen a la leyenda. <<

[325] En los años siguientes, Juergenson afirmó haber grabado voces de muchos personajes conocidos como Göring o Hitler, hecho que publicó en *Voces del espacio*, Rosterna Fran Rymden, 1964. <<

[326] En su página web, Sandra afirma haber aportado algunas de sus grabaciones obtenidas mediante un programa informático para la resolución de crímenes, como el de una joven llamada Laci Peterson. <<

[327] ⊕ YouTube: *Psicofonías: voces del misterio*. **<<**

[328] ⊕ YouTube: *La Juive*. Halevy / *Fedora*. U. Giordano / *The Tales of Hoffmann*. Offenbach. <<

[329] En 1968, una rebelión en el exterior del teatro acabó «salpicando» de huevos a las damas de la alta sociedad envueltas en sus mejores galas. En el año 1978, las protestas vinieron de un público que montó un escándalo debido a la escenografía mediocre realizada por Luca Ronconi. El mismo Pavarotti sufrió en el año 1992, en una de sus interpretaciones, uno de sus mayores fracasos de crítica y público. <<

[330] El origen de la maldición del *Macbeth* de Verdi es la obra homónima de Shakespeare, que también posee una historia maldita asociada, entre otras, con el incendio del teatro de Lisboa en 1964. <<

[331] ⊕ YouTube: *La forza del destino* / *Don Carlo* / *Macbeth*. Verdi. <<

[332] ⊕ YouTube: *Peter Grimes*. Britten. <<

[333] Otros ejemplos son: *Los pastores de la Arcadia* (Spiegel von Arkadien) de Süssmayr (1766-1803); *La cítara mágica* (Zauberzither) y *El constructor del barómetro en la isla encantada* (*Der Barometermacher auf der Zauberinsel*) de Wenzel Müller (1767-1835); *Oberon, rey de los elfos* (*Oberon, König der Elfen*) de Pavel Vranický (1756-1808); *Las damas del Danubio* (*Das Donauweibchen*); *Filiberto y Cásper* (*Philibert und Kasperl, oder Weiber Sind Getreuer als Männer*) de F. Kauer (1751-1831). <<

[334] ⊕ YouTube: *Rosamunde*. *Die Zauberharfe*. Schubert. <<

[335] ⊕ YouTube: *Don Giovanni*. Mozart / *Réminiscences de Don Juan*. Listz / *Don Quixote, Don Juan*. Strauss / *The Phantom of the Opera*. Lloyd Weber. <<

[336] ⊕ YouTube: *The Medium-the Telephone*. Menotti. <<

[337] El título alude a una técnica literaria que implica un «giro» inesperado en un argumento concreto. El tratamiento escénico de la «vuelta de tuerca» incide en la idea de dos posibles opciones entre la existencia «real» de los fantasmas, o la existencia ficticia en la mente de la institutriz, principal narradora. <<

[338] ⊕ YouTube: *The turn of the screw*. Britten. <<

[339] ⊕ YouTube: *Mahler: Lieder eines fahrenden Gesellen; Kindertotenlieder; Rückert Lieder*. <<

[340] Los poemas son: «Nun will die Sonn’ so hell aufgeh’n» («Y ahora el sol quiere salir esplendoroso»); «Nun seh’ ich wohl, warum so dunkle Flammen» («Ahora puedo véase por qué me lanzabais llamas tan oscuras»); «Wenn dein Mütterlein» («Cuando tu madrecita»); «Oft denk’ ich, sie sind nur ausgegangen» («¡A menudo pienso que solo han salido!»); «In diesem Wetter, in diesem Braus» («Con este tiempo, con esta lluvia»). <<

[341] Mahler, Alma, *Gustav Mahler Erinnerungen und Briefe*, Lancen, 1940. Edición española, *Recuerdos de Gustav Mahler*, Acantilado, Barcelona, 2006. Traducción de Isabel Hernández. <<

[342] ⊕ YouTube: *Das Lied von der Erde*. G. Mahler. <<

[343] La afirmación es de Paloma Navarrete, parapsicóloga del grupo de estudiosos denominado HEPTA. Véase http://www.alonsoibarrola.com/fantasmaverdi.htm. <<

[344] http://paranormal.about.com/od/ghostphotos/ig/Paranormal-Photo-Gallery/ecto_mansion_lg.htm. <<

[345] Contreras Gil, Francisco, *Casas encantadas, crónicas de un siglo de misterio*, EDAF, Madrid, 2002. **<<**

[346] LaBour, Fred, «McCartney Dead; New Evidence Brought to Light», *The Michigan Daily*, 14 de octubre de 1969. <<

[347] § http://www.2neatmagazines.com/life/1969cover.html §§ http://www.2neatmagazines.com/life/1969cover.html «The case of the missing Beatle. Paul is still with us», *Life*, 7 de noviembre de 1969. <<

[348] ⊕ YouTube: *Help! / Revolver / Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band / Magical Mystery Tour / White Album / Yellow Submarine / Abbey Road*. <<

[349] «A Day in Life», 1967. (Lennon-McCartney). <<

[350] En las fotografías interiores del disco, la morsa está sentada al piano, por lo que lo más probable es que fuera Lennon. En «Glass Onion», del *White Album*, la letra dice: «Y aquí os ofrezco otra pista para todos vosotros. La morsa era Paul». O en «God» (1970), del disco *John Lennon. Plastic Ono Band* (Apple Records), donde Lennon canta: «Yo era la morsa, pero ahora soy John». <<

[351] ⊕ YouTube: *Paul is live*. Paul McCartney. <<

[352] Nota emitida por Europa Press el 21 de noviembre de 2009 a las 16.16. <<

[353] Información de la agencia de Londres LT24onLine de 1 de abril de 2006.
<<

[354] Un proceso en tres etapas: un satanismo antiguo, centrado en aspectos rituales; un Luciferismo (Baja Edad Media) y un satanismo simbólico (siglo XX), que concibe a Dios y el demonio en un mismo nivel. <<

[355] En proto-indoeuropeo *deiwos* significa «procedente del cielo». *Deiwos* generó la palabra *divel*, que se convertiría en *teufel* en alemán, que podría haber generado el *theos* (Zeus) de los griegos, el *dievas* de los lituanos, el *deivos* (Deus) del latín antiguo. **<<**

[356] No debemos confundir el término luciferino con satanista. En la tradición arcana, luciferino alude a Prometeo y reconoce a Cristo como una versión griega de la palabra latina lucifer (aquel que trae la luz). <<

[357] Dentro de las denominaciones bíblicas y eclesiásticas estarían, Abraxas, Asmodeo, Astaroth, Bahamut, Baphometh, Beelzebub, Belfegor, Belial, Leviatán, Lilith, Mastema, Mefistófeles, Samael, etc. <<

[358] *Añá* (guaraní), *Chamuco*, *Cojuelo*, *Don Sata* (Chile), *Patecabra* (Colombia), *Pisuicas* (Costa Rica), *Carecabra*, *Gualicho*, *Kisín* (mayas), *Mambo* (África) o *Mandinga* (Argentina y Venezuela). <<

[359] En un *tritono* hay tres tonos enteros: de Fa a Sol (1 tono), de Sol a La (1 tono) y de La a Si (1 tono). <<

[360] En el *New Oxford Companion to Music*, Denis Arnold sugiere que esta denominación proviene de la época de Guido de Arezzo, pero no hay documentos que lo certifiquen con rotundidad. <<

[361] *Mi against fa, which the ancients called «Satan in music».* <<

[362] *Chorea enim circulus est, cujus centrum est diabolus, et omnes vergunt ad sinistrum* (Lecoy de la Marche, *Chaire française au Moyen Age*, 447, de B. N. Lat., ms. 17509, f. 146). <<

[363] *Aquelarre* significa «prado del cabrón» en alusión al macho cabrío. La mayor parte de estas mujeres eran simples parteras o comadronas, cuyo conocimiento de los remedios naturales «alternativos» acabaría por confundirse con la brujería, especialmente en aquellas que ejercían la curandería como sustento. <<

[364] Según Pierre de Lancre en Murray, Margaret A., *El culto de la brujería en Europa Occidental*, Labor, Barcelona, 1978. <<

[365] *Hades* se traduce como «el invisible». El término alude tanto al inframundo griego, como al dios de los muertos. Hades también era conocido con la perífrasis *Plutón* (gr. del verbo «enriquecerse»). <<

[366] ⊕ YouTube: *Orfeo Favola in música*. Monteverdi / *Orphée et Eurydice*. C. W. Glück / *Orphée aux enfers*. Offenbach. <<

[367] Meyerbeer era un músico berlinés cuyo nombre real era Jacob Liebermann Meyer Beer. Su especialidad eran las óperas históricas (gran ópera) en las que recupera temas medievales y paisajes sombríos como los bosques lúgubres o los castillos abandonados, propios del espíritu romántico. <<

[368] ⊕ YouTube: *Robert le diable*. Meyerbeer. <<

[369] Hoffmann, a su vez, había tratado el tema del diablo en la novela titulada *Die Elixiere des Teufels* (*Los elixires del diablo*, 1814), muy cercana a la trama fáustica. <<

[370] ⊕ YouTube: *Le chasseur maudit*. C. Franck / *The Tales of Hoffmann*. J. Offenbach. <<

[371] ⊕ YouTube: *Symphonie Fantastique*. H. Berlioz. <<

[372] ⊕ YouTube: *Songs and Dances of Death*. Mussorsgky. **<<**

[373] La *Balada* en cuestión había sido compuesta cien años antes y titulada *Der Zauberlehrling* (*El aprendiz de mago*). <<

[374] ⊕ YouTube: *Symphonie Fantastique*, *Sorcerer's Apprentice*, *Night on Bald Mountain*. Berlioz, Dukas, Mussorgsky. **<<**

[375] En 1587 aparece la *Historia von D. Johann Fausten*, un anónimo basado en la vida del alquimista Georgius Faustus, que vivió en Baden-Württemberg entre 1480 y 1540. Al *Fausto de Spies* o *Volksbuch* (Johann Spies, Frankfurt, 1587) le siguió una versión rimada, la *Tübinger Reim-Faust* (Johannes Feinaug, 1588). Existe también una versión no cristiana denominada *Manuscrito Wolfenbüttler* (*c.* 1570). Cristopher Marlowe (1564-1593) escribió en 1592 *La historia trágica del doctor Faustus*. Gotthold Ephraim Lessing creó en 1760 un drama fáustico (del que solo se conserva un fragmento). A partir de la rápida difusión del *Fausto* de Goethe, muchos escritores se vieron influidos por la obra, entre los que destacan Paul Valéry y Thomas Mann, que en 1947 publicaría su obra *Doktor Faustus*. <<

[376] ⊕ YouTube: *Flohlied des Mephisto / Es war einmal ein König - Der Floh op. 75 Nr. 3*. Beethoven / *Gretchen Am Spinnrade D. 118*. Schubert-Liszt / *Dante Sonata from Années de pèlerinage*. Liszt / *Piano Sonata In D Major*. Schubert / *Faust Lieder*. Richard Wagner: / *Overtures-Marches-Symphony in E min*. Wagner. <<

[377] ⊕ YouTube: *La damnation de Faust*. C. Gounod. <<

[378] Sin traducción. Del libreto de *La damnation de Faust*. <<

[379] ⊕ YouTube: *Szenen aus Goethes «Faust»*. Schumann. <<

[380] Schumann estrenó desde la escena tercera hasta la séptima en forma de oratorio en 1848, que volvió a escuchar en 1849 en Weimar, Dresde y Lepizig con motivo de una efeméride de Goethe. <<

[381] La *Sonata Dante*, 1839, fue completada con la *Sinfonía Dante*, dedicada a Richard Wagner (su futuro yerno) y cuyo estreno se realizó en Dresde en 1857. <<

[382] *Coro Final*. Acto V del *Fausto II* de Goethe. **<<**

[383] ⊕ YouTube: *A Faust Symphony / Dante Symphony, Dante Sonata / Leif Ove. Piano Recital*. Franz Liszt. <<

[384] ⊕ YouTube: *Symphony n. 8*. Mahler. <<

[385] ⊕ YouTube: *Faust*. C. Gounod. <<

[386] Meyer Lutz era inglés, nacido en Alemania y durante su vida profesional compuso y dirigió mucha música para teatro que comprendía desde la música ligera hasta las *burlesques*, un tipo de opereta ligera. <<

[387] La versión final sería terminada por su alumno Philipp Jarnach y estrenada en Dresde en 1925. Posteriormente, Anthony Beaumont completó la ópera con apuntes de Busoni que se creían perdidos. <<

[388] ⊕ YouTube: *Mefistofele*. Boito / *Doktor Faust*. Busoni. <<

[389] ⊕ YouTube: *The Rake’s Progress*. Stravinsky / *The Fiery Angel*. Prokofiev. <<

[390] ⊕ YouTube: *The Piano Sonatas*. Scriabin. <<

[391] En las breves notas de la partitura no hay ninguna alusión demoníaca, más bien sus expresiones asociadas a los seis movimientos de la suite se centran en la alternancia entre las sensaciones estáticas, de frialdad, de calma suprema, de temperamento brutal, de brevedad, enigma y éxtasis. <<

[392] ⊕ YouTube: *Der Dämon*. Hindemith / *Den Luciferiske*. Carl Nielsen. <<

[393] *La trahison orale (Der mündliche Verrat). Ein Musikepos über den Teufel*. Una épica musical sobre el diablo. Arreglo para pieza de radio, 1983. <<

[394] ⊕ YouTube: *Ein Kagel-Schubert-Projekt* / *La Trahison Orale*. M. Kagel. <<

[395] ⊕ YouTube: *The Devil’s Sonata and other Works*. Tartini. <<

[396] Las cuatro partes de la *Sonata en sol menor* son «Larghetto affettuoso», «Allegro moderato», «Andante» y «Allegro Assai-Andante-Allegro Assai». <<

[397] Algunas publicaciones de muy poca seriedad definen a la madre de Paganini como una bruja esoterista sin ninguna prueba razonable. <<

[398] Como Allesandro Rolla, el cual afirmó que no tenía nada que enseñar al joven Paganini. <<

[399] Sus obras incluyen *Veinticuatro caprichos para violín solo* (1801-1807), seis conciertos y varias sonatas. <<

[400] ⊕ YouTube: *24 Caprices*. I. Paganini. <<

[401] Este violín había sido construido en 1743 por el principal competidor de Antonio Stradivari, el lutier cremonense Giuseppe Guarneri. El instrumento se exhibe actualmente en el palacio Doria Cursi de Génova, junto a una réplica realizada por J. B. Villaume en París. <<

[402] Sus instrumentos se reconocen por la inscripción en latín: *Antonius Stradivarius anno* [año]. Después de 1730, muchos violines fueron firmados *Sotto la Desciplina d'Antonio Stradivari F. in Cremona* [año], y fueron probablemente hechos por sus hijos, Omobono y Francesco. Además de violines, Stradivari hizo más de 1.100 instrumentos de todo tipo, de los que se conservan cerca de 650. <<

[403] ⊕ YouTube: *Bill Haley & His Comets*. <<

[404] ⊕ YouTube: Tommy Johnson / Peetie Wheatstraw. <<

[405] ⊕ YouTube: Robert Johnson. <<

[406] Orden de la Estrella de Plata, proyecto que funda en 1906 y abandona tres años después. Se marcha de Inglaterra, quizás por su necesidad de heroína, prescrita debido a sus trastornos bronquiales. <<

[407] En la abadía, entre el consumo de opio mezclado con alcohol, morfina y heroína, se consumaron rituales de magia sexual con sacrificios de animales pequeños. Fue acusado de ser «… el hombre más malvado del mundo» por sus «sacrificios humanos» y «rituales de magia negra y sexual con bebes y animales». <<

[408] Sus últimos años son producto de la necesidad del consumo de droga y el gasto de dinero para sufragar su terapia, basada esencialmente en la ingesta de once gramos diarios de heroína. <<

[409] ⊕ YouTube: *Black Magic Recordings / Holy Magick. The Great Beast speaks*. Aleister Crowley. <<

[410] ⊕ YouTube: *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. The Beatles. <<

[411] Crowley añadía la letra «k» para diferenciar la auténtica magia tradicional (*magick*) de la magia espectáculo. **<<**

[412] ⊕ YouTube: *Holy Magick / Love is the Law / We Put our Magick on you*. Graham Bond. <<

[413] ⊕ YouTube: *Seventh Son of a Seventh Son*. Iron Maiden / *The Essential*. Ozzy Osbourne / *Portrait of an American Family*. Marilyn Manson / *The Gillan Tapes* / *Dangerous*. Michael Jackson. <<

[414] Para los satanistas 1966 es el *Año Uno* del reino de Satán. La Iglesia de Satán reniega de otras sectas satánicas y los acusan de ser tan doctrinarios como los cristianos, por lo que no se consideran adoradores del demonio. Son relativistas y utilizan rituales pseudomágicos para desarrollar su culto como una proyección del yo interior, y no como una forma de adoración a un ser superior y maligno. <<

[415] El satanismo de LaVey no plantea sacrificios ni venera la figura del diablo como un antiDios, sino que es anticristiano. LaVey acusa a esta religión de ser la represora de la libertad de las personas. <<

[416] En www.churchofsatan.com nos encontramos con dos compositores. El primero de ellos es Le’rue Delashay que nos muestra su trabajo *El ciclo de quintas* (*The Cycle of Fifths*) una música para orquesta sinfónica y coro, muy cinematográfica. El segundo es Anders Manga, cuya música, más sencilla y de base electrónica, se basa en un uso estándar de los sintetizadores con sonidos *techno* y trance. <<

[417] ⊕ YouTube: *Die Satanische Bible* / *The Satanic Mass* / *Satan Takes A Holiday*. Anton LaVey. <<

[418] ⊕ YouTube: *The Beatles* (White Album). <<

[419] En 1969, un grupo de seguidores de Manson asesinaba a la mujer de Roman Polanski, embarazada de ocho meses, junto a varias personas en un apartamento de Cielo Drive, en Beverly Hills. <<

[420] «Sexy Sadie» era un mensaje telepático y Manson había bautizado con ese nombre a una seguidora suya (Sadie Mae Glutz). «Revolution 1» era la confirmación de la teoría del «Helter Skelter» (o Apocalipsis). «Blackbird» incitaba a la raza negra a rebelarse contra los blancos y «Piggies» («Cerditos»), explicaba ciertos procedimientos de tortura que utilizarían los negros en contra de los blancos. <<

[421] Bill Wyman y Charlie Watts sustituirán posteriormente a Taylor y Avory. <<

[422] En ese momento los Stones estaban tocando «Under my Thumb» y no «Sympathy for the Devil» como afirman los críticos del grupo. Meredith fue linchado y murió por numerosas heridas de arma blanca. El resultado de esta barbarie quedó reflejado en un documento gráfico titulado *Gimme Shelter* (1970). <<

[423] ⊕ YouTube: *Their Satanic Majesties request / Beggar’s Banquet / Goat’s Head Soup*. The Rolling Stones. <<

[424] Mariane Faithfull fue durante algunos años la pareja de Mick Jagger, después de haber tenido relaciones con Richards y Jones. Descendía del barón Sacher-Masoch (autor del término «masoquismo») y conoció a los Stones debido a sus contactos a través del mundo de las galerías de arte. <<

[425] El músico de la película fue Bobby Beausoleil, al que ofreció el papel de Lucifer en su nuevo proyecto. Beausoleil había conocido a Manson y entrado en «La Familia», por lo que acabó en la cárcel acusado del asesinato de Gary Hinman. Kenneth Anger trató de terminar *Lucifer Rising* en versiones posteriores. En 1973 realizó un primer montaje de veinticinco minutos, con música de Jimmy Page y en 1981 realizó una segunda versión de cuarenta y cinco minutos con música de Beausoleil, que había realizado desde la cárcel. <<

[426] ⊕ YouTube: *Lucifer Rising*. Bobby Beausoleil. <<

[427] *Led Zeppelin IV* (1971); *Houses of the holy* (*Casas de santos*, 1973); *Physical Grafitti* (*Graffiti físico*, 1975); *Presence* (*Presencia*, 1976) y *In through the out Door* (*A través de la puerta de salida*, 1979). <<

[428] Esta mansión posee una leyenda sobre una iglesia antigua incendiada con sus fieles dentro y túneles que conectan la casa con un cementerio cercano. Page, que fue el propietario de la mansión hasta 1985, intentó «limpiar» la casa de espíritus con la ayuda del satanista Charles Pierce. <<

[429] Que simboliza la armonía con la naturaleza y la sabiduría humana. Hay personas que han querido véase en este anciano el retrato de un famoso mago y brujo de la Inglaterra victoriana: George Pickingale. <<

[430] Ver la web http://www.inthelight.co.nz/ledzep/zososymbol.htm <<

[431] *«Oh here's to my sweet Satan. The one whose little path would make me sad, whose power is Satan. He'll give you 666, there was a little toolshed where he made us suffer, sad Satan»*. <<

[432] *«I sing because I live with Satan. The Lords turns me off, there’s no scaping it, Here’s to my sweet Satan, whose power is Satan, He’ll give you 666, I live for Satan»* <<

[433] En «Verdades y mentiras sobre “Stairway to Heaven”», 23 de septiembre de 2007. <<

[434] ⊕ YouTube: *Led Zeppelin / Led Zeppelin II / Led Zeppelin III / Led Zeppelin IV*. <<

[435] La formación de KISS era Gene Simmons (*Dragon Demoníaco*, voz y bajo), Paul Stanley (*Starchild*, voz y guitarra), Ace Frehley (*Space Ace*, guitarra) y Peter Criss (*Hombre Gato*, batería). <<

[436] La leyenda dice que Simmons se había implantado una lengua de vaca, algo que negaba con frecuencia. <<

[437] ⊕ YouTube: *Psycho Circus*. KISS. <<

[438] Iron Maiden (La dama de hierro) era un famoso instrumento de tortura con forma de sarcófago con pinchos en su interior y también el apodo de la primera ministra británica Margaret Thatcher. <<

[439] ⊕ YouTube: *The Number of the Beast / Piece of Mind*. Iron Maiden. <<

[440] ⊕ YouTube: *Kill fuck die*. W. A. S. P. <<

[441] Parents Music Resource Center. Organismo creado en Estados Unidos para controlar el contenido subversivo de la música y avisar de su inconveniencia mediante etiquetas en los discos, utilizando la frase «Parental Advisory» (Aviso a padres). <<

[442] Eratóstenes calculó en 36.000 km el diámetro de la tierra basándose en la distancia entre Alejandría y Syrene y utilizando la sombra proyectada por una torre el día del solsticio de verano. <<

[443] La eclíptica es la línea imaginaria por la que desarrollan sus movimientos aparentes el Sol, la Luna y los planetas del sistema solar, así como donde se encuentran las doce constelaciones del zodíaco. En el zodíaco circular, cuando un planeta se encuentra a 180° de otro, los astrólogos dicen que está «en oposición», mientras que cuando se encuentran en el mismo punto del círculo están «en conjunción», etc. <<

[444] El movimiento vertical de los astros en la eclíptica es el sistema de géneros (diatónico, cromático y enarmónico) griego y su desplazamiento de norte a sur es la teoría modal griega. <<

[445] Para profundizar en la visión geométrica de Ptolomeo y Kepler, así como en la división equidistante del círculo, consultar el anexo. <<

[446] *Phi* (Φ) es un número de características similares a pi (π), de infinitas cifras decimales. Sus primeros cien decimales son: 1,61803 39887 49894 84820 45868 34365 63811 77203 09179 80576 28621 35448 62270 52604 62818 90244 97072 07204 18939 11374. <<

[447] La sección áurea surge cuando dividimos una línea de valor 1 en dos sectores: al sector más corto lo llamaremos x y al más largo (1-x). La relación entre el sector pequeño (x) y el grande (1-x) es similar a la que existe entre el grande (1-x) y el total (1), de donde: $x/(1-x) = (1-x)/1$. <<

[448] Pascale Bardet, Dominique, *Logos as Number and Proportion in Amiens Catedral and in the Kyrie of the Messe the Notre Dame by Guillame de Machaut* (tesis). <<

[449] ⊕ YouTube: *Liber Usualis Missae et Offici* / *Misa de Notredame*. Guillaume de Machaut. <<

[450] El complejo análisis de esta obra se centra en la estructura rítmica, concebida como un canon mensural. Las células utilizadas por Dufay para la isorritmia son denominadas *talea* (plural, *taleae*), cuya variación se produce solo en la melodía. En el caso de Dufay, las diferentes *taleae* nos aportan la secuencia 6 : 4 : 2 : 3. <<

[451] ⊕ YouTube: / *Nuper rosarum flores* / *Sacred Music from Bologna Q15 / The Art Of Courtly Love / A Story of the City: Constantinople, Istanbul* / *Missa L'homme armé*. Dufay / *The Virgin & the Temple*. Guillaume de Machaut. <<

[452] Madden, Charles, *Fib and Phi in Music: The Golden Proportion in Musical Form*, High Art Press Salt Lake City, 2005. <<

[453] ⊕ YouTube: *Die Kunst der Fuge*. J. S. Bach. <<

[454] Norden, Hugo, «Proportions in Music», *Fibonacci Quarterly*, vol. 2, 1964, pp. 219-222. <<

[455] Rothwell, James, «The Proportional Design of J. S. Bach's Two Italian Cantatas, Tushaar Power», *Musical Praxis*, vol. 1, n. 2, otoño de 1994, pp. 35-46. <<

[456] Putz, John F., «The Golden Section and the Piano Sonatas of Mozart», *Mathematics Magazine*, vol. 68, n. 4., octubre de 1995, pp. 275-282. <<

[457] ⊕ YouTube: *Piano Sonata n. 16 C major K. 545*. Mozart. <<

[458] Quizás una de las interpretaciones más erróneas del fenómeno, sea la de Derek W. Haylock en *The Golden Section and Beethoven's Fifht* (*La sección áurea y la Quinta de Beethoven*, 1978) un texto cuyas imprecisiones han afectado al trabajo de otros musicólogos posteriores como Trudy Garland o Michael Hoffmann. <<

[459] ⊕ YouTube: *Clair de lune / La mer*. Debussy. <<

[460] Howat, Roy, *Debussy, Ravel and Bartók: Towards Some New Concepts of Form*, 1977. <<

[461] Lendvai, Ernö, *Bartok, sa vie et son ouvre,* 1957. *Duality and Synthesis in the Music of Béla Bartok*, 1966. *Béla Bartok: An Analysis of his Music*, 1971. <<

[462] ⊕ YouTube: *Sonata for Two Pianos and Percussion / Music for Strings, Percussion and Celesta*. B. Bartók. <<

[463] Las hipótesis sobre un Bartók áureo son refutadas por investigadores como Paul Griffiths, Ruth Tatlow y Laszlo Somfai. Este último estudió el fenómeno durante treinta años en un texto de 3.500 páginas. <<

[464] Su libro pionero *Entdeckungen ber die Theorie des Klanges* (*Descubrimientos en la teoría del sonido*) se publicó en 1787 y sigue siendo considerado una pieza clave en el desarrollo de la acústica. <<

[465] Napoleón instituyó un concurso para determinar la explicación matemática de dichos patrones, amparado por la Academia Francesa de las Ciencias y con un premio de tres mil francos. Dicho concurso fue ganado por una mujer llamada Sophie Germain (1776-1831). <<

[466] Jenny estudia las figuras de Chladni con un generador de tonos (tonoscopio), que de manera controlada puede variar patrones de estudio como la frecuencia o la intensidad. <<

[467] Reid ha colaborado con el ingeniero Erik Larson para desarrollar sus *cymaglyph* (cimaglifos). Sus trabajos sirven para intentar descifrar el lenguaje de los delfines, proyecto que se desarrolla en colaboración con la organización SpeakDolphin (www.speakdolphin.com) con sede en Florida. <<

[468] ⊕ YouTube: *The Rosslyn Stave Angel*. Music Cipher / *The Rosslyn Motete-Songs of the Chartres Labyrinth*. <<

[469] «The Rosslyn Motet: What the Mainstream Media Didn’t Tell You about the Chapel’s Musical Cubes», *Atlantis Rising*, n. 65, septiembre/octubre, 2007. <<

[470] Charroux, Robert, *El libro de los mundos olvidados*, Plaza & Janes, Barcelona, 1976. <<

[471] Charroux, Robert, *El libro de los mundos olvidados*. **<<**

[472]
https://borderlandsciences.org/journal/vol/52/n04/Vassilatos_on_Vladimir_Ga
John Keely (1827-1898) y Dan A. Davidson afirman poseer la clave de una energía gratuita basada en la idea de que determinadas formas convierten la energía del éter en energía convencional como la gravitatoria o la nuclear. <<

[473] Ver http://www.janitorsupply.com/vídeos-tacoma-bridge-%5B3mclp9Qm CGs%5D.cfm. <<

[474] La *gnomónica* estudia los fenómenos de recurrencia geométrica y simétrica en patrones proporcionales. <<

[475] Vitruvio se declara seguidor de las teorías de Aristógeno de Tarento, y se dedica a repetir sus definiciones de los géneros griegos sobre la música armónica (*harmonia*), cromática (*chroma*) y diatónica (*díatonon*). Describe también el nombre de los sonidos según el sistema griego de las cuerdas de la lira. <<

[476] Vitruvio, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, libro V, capítulo 3. Traducción de J. L. Oliver. <<

[477] Vitruvio, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, libro V, capítulo 5. Entre los teatros en los que se han encontrado vestigios de estos vasos resonadores se encuentran, Nemus Aricinum (Nemi, cerca de Roma), Nora (Cerdeña), Avaricum Biturigum (Bourges, Francia), Hippo Regius (Argelia) o Aezani (Turquía). <<

[478] Vitruvio, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*. Libro V, capítulo 5. <<

[479] Vitruvio, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*. Libro V, capítulo 6. <<

[480] Este tratado, atribuido entre otros a Hucbaldo de Saint-Amand, Otgero de Saint-Amand o a Odón de Cluny, fija unas normas básicas para la interpretación polifónica litúrgica. <<

[481] Las escasas referencias a Leonin y Perotin existen como un comentario en las anotaciones realizadas por un estudiante parisino del que tampoco conocemos su nombre, por lo que los investigadores lo han bautizado como Anonymus IV. <<

[482] ⊕ YouTube: *Sacred music from Notre-Dame Catedral / Viderunt Omnes / Le Chant des cathédrales*. Leonin-Perotin. **<<**

[483] Las referencias a la escuela de Notre-Dame vienen definidas en fuentes cercanas a 1280. Tanto el *Anonymus IV* como los tratados de Franco de Colonia o Johannes de Garlandia recogen la teoría polifónica, pero las partituras que conservamos se realizaron curiosamente años después en el monasterio de Burgos, ya a comienzos del siglo XIV, al igual que en el *Codex Montpellier*. <<

[484] Von Simson, Otto, *La catedral gótica*, Alianza Forma, Madrid, 2000. Traducción de Fernando Villaverde. <<

[485] ⊕ YouTube: *Chartres, XIII^{e} siècle*. Musica Cathedralis / *Chantre de l'an mil*. Fulbert de Chartres. <<

[486] El retórico y enciclopédico neoplatónico del siglo V d. C. Martianus Capella, de quien cabe destacar el libro IX de su obra *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (*Sobre las bodas de Mercurio y Filología*), escrito entre los años 410 y 439 d. C. y dedicado a la armonía. <<

[487] De Calcidio solo existe una referencia basada en una carta al obispo Osio que lo localiza entre el Concilio de Nicea (325) y el de Cerdeña (343). Distintos estudios lo sitúan a principios del siglo IV (Gilson); mediados del siglo IV (Van Winden), o incluso en el siglo V (Waszink). <<

[488] *Comentario al Timeo de Calcidio,* Bompiani, Milán, 2003. Edición española Ferran Mir, Barcelona, junio de 2006, cap. 267. Traducción de Claudio Moreschini. En http://personal.telefonica.terra.es/web/mir/ferran/calcidio.htm. <<

[489] Después de un proceso de elucubraciones matemáticas inexactas, el autor elabora una tabla de intervalos musicales según esta progresión: Re-Re1 agudo 2/1. Re-La 3/2. La-Re1 agudo 4/3. Fa-La 5/4. Re-Fa 6/5 La-Do7/6. Do-Re 8/7 Fa-Sol 9/8. Sol-La 10/9. <<

[490] La explicación del autor para estos ajustes son las posibles variaciones ocurridas en las diferentes remodelaciones del edificio a lo largo de los años. <<

[491] Una de las traducciones de Vitruvio más utilizadas era la del milanés Cesare di Lorenzo Cesariano. La primera edición del libro (de 1.300 copias) se editó en Como en 1521 y fue seguida casi inmediatamente de otras nuevas «revisiones» en italiano (1556) y en latín (1567) como las de Daniele Barbaro ilustradas por Palladio. A estas dos versiones debemos sumar la ilustrada en 1536 por Gianbattista C. de Perugia. <<

[492] Taylor, René, *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Siruela, Madrid 2006. <<

[493] El primer volumen es conocido como las *Explicaciones de Ezequiel* (*Ezechielem Explanationes et Apparatvs Urbis ac Templi Hierosolymitani*) y la autoría es compartida con el jesuita Jerónimo de Prado, que murió en 1595. El segundo volumen, ya firmado solo por Villalpando, se titula *De postrema Ezequielis prophetae visione*. El tercero lleva el título de *Apparatus urbis ac templi hierosolymitani*. <<

[494] La lista de libros que debieron pertenecer a Juan de Herrera o al propio rey es extensa y sorprendente. Se encuentran obras atribuidas a Pitágoras; obras de Marsilio Ficino; sobre el demonio; sobre el misterio de los egipcios, caldeos y asirios; sobre Hermes Trimegisto y obras de magia. <<

[495] Le-Duc restauró, entre otros, los templos de Santa María Magdalena de Vezelay, la catedral de Amiens, la abadía de Saint Denis de París, la catedral de Lausana, la catedral de San Sernin de Toulouse, la catedral de Notre Dame de París o la Sainte Chapelle, de París. <<

[496] Entre los títulos de sus obras más conocidas se encuentran *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts* (*Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, 1927) *Le nombre d’or* (*El número de oro*, 1931), *Essai sur le rythme* (*Ensayo sobre el ritmo*, 1938), *The Geometry of Art and Life* (*La geometría del arte y la vida*, 1946), *A Handbook of Practical Geometry* (*Un manual de geometría práctica*, 1952) y *Philosophie et mystique du nombre* (*Filosofía y mística del número*, 1952). <<

[497] La *música concreta*, creada y desarrollada por los compositores Pierre Schaeffer y Pierre Henry, estaba basada en la codificación musical de sonidos reales, como el de una batidora o un teléfono. <<

[498] La palabra estocástica proviene del griego *stochos* y significa «tendencia hacia una meta o a un fin». Procesos estocásticos no predecibles podrían ser el índice de la bolsa, una tirada de dados, etc. Cualquiera de estos procesos es traducible de alguna forma a una partitura musical. <<

[499] Xenakis, Iannis, *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*, Pendragon, 1992. <<

[500] ⊕ YouTube: *Metástasis*. Iannis Xenakis. <<

[501] Hay dos tipos de cábala, la cábala práctica y la especulativa. La cábala práctica afirma que es posible realizar un exorcismo, curar a un enfermo o bendecir un edificio recién construido, como si se tratara de un acto mágico. La cábala especulativa desarrolla su estudio en dos campos diferenciados: la cábala simbólica y la cábala dogmática, que explica los significados ocultos en su relación con la creación. <<

[502] Esta cábala cristiana era un derivado del interés renacentista por los aspectos numerológicos de la cábala judía. Fue impulsada por Pico della Mirandola, cuyas obras rescató en Alemania el autor Johannes Reuchlin (Capnion), junto a las de otro de los cabalistas italianos importantes como Francesco Giorgi. <<

[503] Angelo Berardi fue canónigo y maestro de capilla en Viterbo, Spoleto y Roma. Su principal aportación teórica al mundo de la música está muy relacionada con la cábala y el pitagorismo, dos elementos filtrados necesariamente por una visión católica del mundo. <<

[504] Thoene, Helga, *Ciaccona Tanz oder Tombeau?* +CD (2003); *Sonata A-moll. Eine wortlose Passion* +CD (2005) y *Sonata C-Dur. Lob sey Gott dem Heilgen Geist* +CD (2008). <<

[505] ⊕ YouTube: *Sonatas and Partitas for Solo Violin*. J. S. Bach / *Ciaconna de la Partita en Re menor* / *Dies sind die heil’gen zehn Gebot’ BWV 678 / Canon triplex a 6, BWV 1076 / Vom Himmel hoch / Fuge In B-Dur über den Namen B-A-C-H, BWV 898*. <<

[506] ⊕ YouTube: *Herr, bin ich’s? St. Matthew Passion*. Bach. <<

[507] Houten, Kees van y Kasbergen, Marius, *Bach et le nombre*, Mardaga, 1992. Traducción de B. Vanderheijden. <<

[508] ⊕ YouTube: *Die Kunst der Fuge*. Johann Sebastian Bach. <<

[509] ⊕ YouTube: *14 Canons. BWV 1087*. Bach. <<

[510] La edición de la obra está fechada el 7 de julio de 1747 y su estructura es bastante curiosa. La obra consta de diez cánones, divididos en dos grupos. Cinco de ellos son cánones a dos voces sobre un canto dado, que es el tema real. Los otros cinco son variaciones canónicas del tema propuesto por Federico II. Además, hay dos *ricercares*, uno a tres voces al principio y otro a seis voces al final. La pieza más extensa de toda la serie es una sonata en trío para flauta, violín y bajo continuo. <<

[511] ⊕ YouTube: *The Musical Offering BWV 1079*. <<

[512] Janos Cegledy, P. M., *A Masonic View of the Musical Offering*, Sinim Lodge, Tokyo. Research Lodge of the Grand Lodge of Japan. En www.mastermason.com/fmisrael/musical.html. <<

[513] Kirkendale, Ursula, «The Source for Bach's Musical Offering: the Institutio Oratoria of Quintilian», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 33, n. 1, 1980, pp. 88-141. <<

[514] Alusión al curioso proceso de escritura musical de este canon en el que la música asciende mediante sucesivas modulaciones armónicas, pasando por todos los acordes menores formados sobre las notas de la escala diatónica (Do menor, Re menor, Mi menor, etc.). <<

[515] ⊕ YouTube: *Ma fin est mon commencement*. Guillaume Machaut. <<

[516] Yearsley, David, *Bach and the Meanings of Counterpoint*, Cambridge University Press, 2002. **<<**

[517] ⊕ YouTube: *Gott, hilf mir Geistliches Konzert*. Johann Theile. <<

[518] Sobre la relación de obras alquímicas que se encontraban en la biblioteca de Bach, consultar Andrés, Ramón, *Johann Sebastian Bach: los días, las ideas y los libros*, Acantilado, Barcelona, 2005. <<

[519] Las series, independientes entre sí se mezclan y se estructuran de manera matemática, evolucionando mediante transformaciones: inversión, retrogradación, transposición, etc. Además de Schönberg, desde la década de 1920 los principales representantes de esta escuela son Alban Berg (1885-1935) y Antón Webern (1883-1945). En años posteriores, Olivier Messiaen y Pierre Boulez desarrollaron esta técnica hasta llevarla a sus últimas consecuencias en el denominado serialismo integral. <<

[520] Ver Sterne, Colin, *Arnold Schönberg: the Composer as Numerologist* (*Arnold Schönberg: el compositor como numerologista*). **<<**

[521] ⊕ YouTube: *Moses und Aron*. Arnold Schonberg. **<<**

[522] ⊕ YouTube: *Pierrot Lunaire*. Arnold Schonberg. <<

[523] ⊕ YouTube: *Missa cuiusvis toni*. Johannes Ockheghem. <<

[524] ⊕ YouTube: *Missa Faisant regretz* - *Missa di dadi*. Josquin des Prez. <<

[525] http://sunsite.univie.ac.at/Mozart/dice / En esta página de la universidad de Viena podemos hacer nuestra propia versión personalizada de la composición basada en el juego de dados de Mozart. <<

[526] 1116 es igual a *cuarenta y cinco mil novecientos cuarenta y nueve billones setecientos veintinueve mil ochocientos sesenta y tres millones quinientos setenta y dos mil ciento sesenta y uno* (45949.729863.572161). La combinación más probable es aquella cuya tirada de dados está formada solo por números 7 (7,7,7,7, en los 16 compases), combinación que ocurriría con un promedio de 44.728 años. La combinación menos probable ocurriría cada 126.184 billones de años. <<

[527] Ver nota 22. <<

[528] ⊕ YouTube: *Music of Changes*. John Cage / A performance of William Marx of John Cage’s *4’ 33’’*. <<

[529] Para una mayor profundización en el tema de la afinación histórica, recomiendo el libro de Goldáraz Gaínza, Javier, *Afinación y temperamentos históricos*, Alianza Música, Madrid, 2004. <<

[530] Los sucesores que difundieron la doctrina musical pitagórica y que sentaron las bases para la fundación de la Academia de Platón fueron Hipaso de Metaponto, Filolao de Crotona, Hipócrates de Quíos, Teodoro de Cirene y Arquitas de Tarento. Entre las primeras referencias sobre los estudios acústicos pitagóricos se encuentran Nicómaco de Gerasa (siglo I d. C.), Teón de Esmirna (siglo II d. C.), Censorino (siglo III d. C.), Jámblico (siglos III-IV d. C.), Macrobio (siglo IV d. C.), Gaudencio (siglo V d. C.) y Boecio (siglos V-VI d. C.). <<

[531] Atribuido a Pitágoras por parte de Diógenes Larecio y Gaudencio, el monocordo (o monocordio) fue parte importante de los primeros estudios sobre física acústica. El monocordio fue utilizado también por otra serie de filósofos y músicos importantes como Euclides, Arístides, Quintiliano o Boecio que en años posteriores estudiaron exhaustivamente los diferentes métodos de división de la octava musical. <<

[532] *Harmonia* es la forma sustantivada del verbo *harmodsein* («adaptar»). Desde la Antigüedad, *Harmonia* engloba varios significados como «afinación de un instrumento musical», «clavija de un instrumento musical» (Homero), «consonancia de octava» (2 : 1 en la escuela pitagórica), «género enarmónico» (frente al diatónico y el cromático), «orden interválico» (series de siete sonidos) o «tonos» (escalas musicales). <<

[533] ⊕ YouTube: *Monocordio con afinación de Pitágoras*. Escala pitagórica diatónica. <<

[534] Se llega a la cuarta inferior (Do-Fa) a partir del intervalo complementario Fa-Do. Restando a la octava un intervalo de quinta, el resultado es la proporción de cuarta: 2/1 : 3/2 = 4/3. <<

[535] En la secuencia 12 : 9 : 8 : 6, el número 9 es la media aritmética (m) entre 12 y 6 y el número 8 es la media armónica (h) entre 12 y 6, cumpliéndose que: $9 = (12 + 6)/2$, $1/8 = 1/2 \times (1/12 + 1/6)$, luego $12/9 = 8/6$ O, en términos generales: $m = (a + b)/2$, $1/h = 1/2 \times (1/a + 1/b)$, luego $a \times b = m \times h$. Se verifica, además, que $12 \times 6 = 9 \times 8$, lo que es una propiedad general en este tipo de medias de tipo aritmético y armónico. Para sumar dos intervalos musicales (3 : 2 y 4 : 3) se multiplicaban sus razones ($3 : 2 \times 4 : 3 = 2 : 1$) al igual que para restarlos ($2 : 1 - 4 : 3$) se realizaba una división de sus fracciones ($2 : 1 : 4 : 3 = 3 : 2$). <<

[536] Llegamos a él mediante el intervalo complementario de la sexta mayor. Dividimos la octava entre la fracción de la sexta mayor 2/1 : 27/16 = 32/27, mediante la sustracción de un tono a una cuarta 4 : 3/9 : 8. <<

[537] El procedimiento más sencillo para llegar a este intervalo es restar una tercera mayor a una cuarta 4 : 3/81 : 64 = 256 : 243. Hay otros procedimientos indirectos. <<

[538] Surge de restar un limma a un tono 9 : 8/256 : 243 = 2187 : 2048. No aparece en la escala diatónica, y no es admitido por Platón en el *Timeo*. **<<**

[539] Platón, *Timeo*, 35b-36a-b. <<

[540] En esta escala, el intervalo de tercera mayor equivale a 81 : 64, útil en la práctica monódica, ya que su proximidad al intervalo de cuarta, le confiere una sonoridad muy atractiva. <<

[541] Según sus teorías, si calculamos 12 quintas justas ascendentes desde una nota fundamental llegaríamos a la nota de partida. Pero en la práctica el círculo no se cierra. Mágicamente, la última nota de la serie de doce quintas no coincide con su enarmónica. A esa sorprendente diferencia, se la llamó *comma* pitagórica. <<

[542] La fórmula, desarrollada por Marin Mersenne, relaciona la frecuencia de una cuerda (*f*) con el inverso de su longitud (*l*), la raíz cuadrada de la tensión (*t*) y el inverso de la raíz cuadrada de la densidad lineal de la cuerda (*d*) y la sección (*s*). <<

[543] ⊕ YouTube: *Monocordio con afinación temperada*. Escala temperada. <<

[544] El hercio, *Hertz* o *Hertzio* (Hz) es la unidad de frecuencia del Sistema Internacional de Unidades, que representa un ciclo oscilatorio producido por una fuente sonora en un segundo. Su nombre proviene del apellido del físico alemán Heinrich Rudolf Hertz (1857-1894), que descubrió las ondas electromagnéticas. <<

[545] El ciclo de la Luna (30 días) es la base de los calendarios religiosos, mientras que el calendario civil es regido por el ciclo solar (360 + 5). Por lo tanto, 360 se convierte en un número ideal para realizar cálculos al ser divisible por 2, 3, 4, 5 y 6. De igual manera 60 es divisible, a su vez, por 2, 3, 4 y 5. El número 15 se relaciona con la cantidad de grados correspondientes al transcurso de una hora solar, mientras que el 72 representa la cantidad de años que tarda el eje de la tierra en avanzar un grado durante la precesión, un fenómeno de desplazamiento del eje de giro de la tierra, que varía un grado por cada 72 años, por lo que tarda 25.920 años (72 × 360°) en realizar una circunferencia completa. <<

[546] En esta tabla, la velocidad de Marte se expresa en recorrido angular, medido en minutos y segundos de arco por día. Las observaciones de Kepler le llevaron a la conclusión de que la velocidad angular de Marte era mayor más cerca del Sol (38’ 1’’ en el perihelio) que más lejos (26’ 14’’ en el afelio). Comparando los arcos recorridos, halló la proporción aproximada de 2 : 3 (intervalo de quinta). <<